

Università degli Studi della Calabria
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Filologia

Dottorato di ricerca in
Scienze letterarie. Retorica e tecniche dell'interpretazione
XXI ciclo

Tesi di dottorato
Settore disciplinare L-FIL-LET/10

«Perfectae musicae est vocem humanam imitari».
Rapporti fra poesia e musica nei trattati e
negli scritti teorici del Cinquecento

Coordinatore
Chiar.mo prof.
Francesco BAUSI

Tutor
Chiar.mo prof.
Giovanni BARBERI SQUAROTTI

Dottorando
Francesco Mattia ARCURI

Introduzione

Il periodo compreso tra il XV e la prima parte del XVI secolo vede, grazie alla promozione, tramite due importanti avvenimenti, della poesia volgare, la formazione della tradizione lirica della stessa basata sui modelli due e trecenteschi. La prima svolta ha luogo nel 1441, data in cui si svolge, grazie all'iniziativa di Leon Battista Alberti, il *Certame coronario*, una competizione poetica in lingua volgare che rimase senza un vincitore, ma che indubbiamente rivestì un fondamentale ruolo di promozione linguistica e di messa in discussione del primato detenuto fino ad allora dal latino¹. Quasi quarant'anni dopo, nel 1477, si realizza il secondo e significativo passo, rappresentato dall'invio da parte di Lorenzo il Magnifico a Federico d'Aragona della *Raccolta aragonese*, così denominata proprio in conseguenza del suo destinatario e introdotta da una lettera che, nonostante la tradizione la voglia merito del Magnifico, è da attribuire con certezza quasi assoluta a Poliziano². In essa trova giustificazione l'esistenza stessa della *Raccolta* in quanto antologia della poesia volgare, della quale è esposta, a partire da Guittone d'Arezzo, la storia breve, ma già capace di offrire altissimi esempi letterari chiaramente riconoscibili in Dante e Petrarca. All'inizio del Cinquecento, quindi, è consolidata la considerazione di cui gode il volgare, anche grazie alla pubblicazione nei primi anni del secolo, esattamente nel 1505, degli *Asolani* di Bembo. L'inevitabile conseguenza è che per tutti i letterati diventa necessario il confronto con un idioma che, vista la sua giovane età, non presenta ancora una precisa definizione lessicale, grammaticale e stilistica, aprendo così una stagione di accesa discussione caratterizzata nelle sue fasi iniziali dalla preoccupazione di decidere a quale variante, regionale o cittadina, dare il primato sulle altre. Chiaramente il primo modello a proporsi in maniera quasi naturale è quello fiorentino, contro il quale non tardano a reagire le corti in un confronto che, a causa di un'indiscutibile differenza storico-letteraria, sarebbe improponibile se non si avanzasse una proposta alternativa sistematica e organizzata. Questa organizzazione si realizza nell'opera

¹ Cfr. V. FORMENTIN, *La «crisi» linguistica del Quattrocento*, in *SLI*, vol. III, 1996, pp. 174-175.

² Cfr. P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, in *SLI*, vol. III, 1996, pp. 319-320.

del primo teorizzatore di una lingua cortigiana, ossia Vincenzo Colli il Calmeta, che nel suo periodo urbinato, dal 1503 al 1508, redige i nove *Libri della volgar poesia*, andati perduti e da noi conosciuti solo indirettamente grazie a due testimonianze, una di Bembo, nel primo libro delle *Prose della volgar lingua*, e l'altra di Castelvetro, il quale aveva elaborato una sorta di sintesi del testo del Calmeta, scoperta recentemente in un manoscritto autografo nella Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia¹. La teoria linguistica del Calmeta, basata comunque anche sull'esempio di Dante e Petrarca, ha diversi sviluppi, alcuni radicali, come il totale ripudio del fiorentino dell'Equicola, e altri più aperti al compromesso, quale la proposta del Trissino di una lingua italiana, la quale nasceva dall'interpretazione in tal senso del *De vulgari eloquentia*, da lui ritrovato nel manoscritto Trivulziano². La teoria cortigiana confluisce poi nella più complessa rappresentazione dell'ambiente delle corti che è *Il libro del Cortegiano* di Castiglione, ma il suo effetto principale, per le possibilità offerte al nostro studio, è lo stimolo impresso a un'ampia produzione di trattati sulla lingua. Proprio in risposta ai *Libri della volgar poesia* Bembo si accinge alla stesura delle sue *Prose*, i cui primi due libri, nonostante la pubblicazione dell'opera completa anche del terzo avvenga nel 1525, sono inviati già nel 1512 ad amici veneziani. Il dialogo bembiano, com'è noto, ha un'importanza basilare nelle discussioni linguistiche del Cinquecento, in quanto da una parte si ricollega a una loro prima fase, dall'altra ne apre una seconda, poiché si inserisce nella delicata e dibattuta questione della scelta del volgare da impiegare e allo stesso tempo approfondisce anche le caratteristiche normative di quel volgare indicato come modello. Così, dopo un primo libro quasi prefatorio in cui è ricostruita un'ipotetica storia del volgare, il secondo e il terzo affrontano rispettivamente un'analisi stilistica e grammaticale della lingua, che Bembo individua nei modelli rappresentati da Petrarca e Boccaccio. L'impianto argomentativo delle *Prose* ne consente la rapida affermazione e i successivi trattatisti le prenderanno costantemente come punto di riferimento, schierandosi o tra coloro che ne approvano le teorie o tra i confutatori, e le loro esposizioni

¹ Cfr. M. G. BIANCHI, *Lodovico Castelvetro e Vincenzo Calmeta. Osservazioni sul compendio dei «Libri della volgar poesia»*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXIX, 1996, pp. 265-300.

² Cfr. M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978, p. 62.

partiranno comunque da osservazioni di carattere metalinguistico. La lingua volgare, quindi, è sottoposta a una sistemazione teorica che porta alla pubblicazione, nel corso del secolo, di una quantità notevole di trattati, che da una parte mettono a confronto, come mai era successo, i poeti e il loro linguaggio e dall'altra consentono a noi stessi di prendere reale coscienza delle concezioni linguistiche di questi autori. In definitiva, si tratta di una letteratura teorica che ci permette di poggiare su basi chiare ed evidenti anche uno studio come il nostro sui rapporti fra teorie poetiche e musicali nel Cinquecento.

In questa prospettiva, del resto, si inserisce l'ipotesi di Dean Mace, che assumiamo come spunto concettuale della ricerca. Il lavoro dello studioso, che si propone di indagare le origini del madrigale, individua in effetti proprio nelle *Prose della volgar lingua* il riferimento teorico dei musicisti dediti all'esercizio del genere madrigalesco¹. Bisogna osservare, innanzi tutto, come il madrigale, cioè la forma musicale polifonica che ha caratterizzato il Cinquecento, italiano prima ed europeo poi, si sviluppi nel corso del secolo in maniera quasi impreveduta a causa del suo non evidente collegamento con le manifestazioni musicali precedenti, caratterizzate in Italia da una particolare convivenza culturale, ossia quella fra la musica popolare e profana, coltivata dai musicisti italiani, e la musica ecclesiastica e dotta, affidata ai compositori di origine franco-fiamminga. Nell'ambito della prima assume grande importanza la frottola, praticata quasi esclusivamente nella corte di Mantova e basata su una polifonia a quattro voci molto semplice e schematica². I musicisti d'oltralpe, invece, tra i quali sono da ricordare personalità come quelle di Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem e Josquin des Prez, portavano avanti una forma ben più complessa di polifonia, contraddistinta peraltro da tentativi di riflettere nell'impianto musicale i significati del testo³, una caratteristica che diventerà il nucleo fondante del madrigale.

Sulla base della presenza in Italia di queste due tipologie musicali sono state formulate diverse ipotesi sull'origine del madrigale. La più nota è quella di Alfred Einstein, che all'argomento ha dedicato un'opera miliare, ancora oggi punto di

¹ Cfr. D. T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. FABBRI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 71-91.

² Cfr. E. HELM, *La musica vocale profana in Italia (1400 circa-1530)*, in *StoMu*, vol. III, p. 447.

³ Cfr. C. VAN DEN BORREN, *Dufay e la sua scuola*, in *StoMu*, vol. III, pp. 242-243.

riferimento imprescindibile per chiunque si appresti all'approfondimento di questa tematica. Egli si fa sostenitore di un'innegabile parentela evoluzionistica fra il madrigale e la frottola propiziata dall'avvicinamento di quest'ultima alla più articolata struttura polifonica del mottetto, in conseguenza dell'esplosione del petrarchismo¹.

Anche Walter Rubsamen concorda con l'idea dell'abbandono della frottola causato dalla sempre maggiore complicazione dei testi poetici², ma contro di lui e Einstein si muove un'altra scuola di pensiero rappresentata da Daniel Heartz³ e Howard Brown⁴. Questi riconoscono l'affinità evolutiva che porta dalla frottola al madrigale, ma non ne individuano la causa nel mutamento del gusto poetico causato dalla pubblicazione degli *Asolani*, bensì nell'attività dei musicisti franco-fiamminghi, i quali avrebbero così indotto la nascita della *chanson* in Francia e del madrigale in Italia.

Un ulteriore tentativo di spiegare la genesi del madrigale è costituito infine dalla ricerca condotta da Iain Fenlon e James Haar non in seno alla tradizione musicale stampata, che è rappresentata soprattutto dalle stampe petruciane ed è quella osservata da Einstein, ma a quella manoscritta⁵.

¹ Cfr. A. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1971: Einstein sostiene che il mottetto stimola la frottola ad abbandonare la sua schematicità ripetitiva, indirizzandola sulla strada di una polifonia multiforme e composita. L'impulso a questo processo di trasformazione sarebbe venuto da Petrarca, o meglio dal petrarchismo cinquecentesco, poiché si nota in maniera evidente che dal 1507 in poi le pubblicazioni musicali si segnalano per l'uso di testi appartenenti a un livello letterario ben più elevato di quelli che solitamente distinguevano la frottola. La pubblicazione degli *Asolani* nel 1505, infatti, aveva spinto i poeti a trattare di un amore platonico di matrice petrarchesca che non aveva niente in comune con quello frivolo e ironico della produzione poetica popolare, rendendo quindi inadeguata la veste musicale frottolistica, che doveva necessariamente adeguarsi alle novità generate dall'inusitata intensità tematica e dall'utilizzo di una forma metrica irregolare quale la canzone.

² Cfr. W. H. RUBSAMEN, *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*, New York, Da Capo, 1972, p. 35.

³ Cfr. D. HEARTZ, «*Les goûts réunis*» or the worlds of the madrigal and the chanson confronted, in *Chanson and madrigal, 1480-1530. Studies in comparison and contrast. A conference at Isham Memorial Library, September 13-14, 1961*, a c. di J. HAAR, Cambridge, Harvard University Press, 1964, pp. 88-138.

⁴ Cfr. H. M. BROWN, *The genesis of a style: the Parisian chanson, 1500-1530*, in *Chanson and madrigal, 1480-1530...*, cit., pp. 1-50.

⁵ Cfr. I. FENLON e J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992: i due autori ritengono improbabile il collegamento tra frottola e madrigale a causa della loro distanza geografica, mantovana la prima e prevalentemente romano-fiorentino il secondo, e conseguentemente culturale. Nella loro analisi si sottolinea che quella della scomparsa della frottola in concomitanza con l'ascesa del madrigale è una ricostruzione *a posteriori* che in realtà non considera evidenze importanti. Alcuni di questi elementi sono stati studiati e messi in rilievo in seguito da Magnolfi (cfr. A. MAGNOLFI, *Modelli di protomadrighalismo nel repertorio di Sebastiano Festa*, in «*Rivista italiana di musicologia*», XXXVII, 1,

Uno sguardo d'insieme a queste ipotesi rende evidente che il problema principale è quello del rapporto fra l'impianto musicale del madrigale e il testo poetico di riferimento, in quanto il primo si fa espressione del secondo. Il rilievo assunto per i madrigalisti dalle possibilità espressive della musica ha portato Mace a congetturare una differente ipotesi sulla dibattuta origine del madrigale, che troverebbe il fondamento speculativo nel secondo libro delle *Prose della volgar lingua*¹. In esso Bembo affronta i problemi stilistici e retorici del volgare e più precisamente discute la questione della *elocutio*, a proposito della quale afferma che i testi letterari possono produrre *gravità* o *piacevolezza*, due qualità che dipendono da *suono*, *numero* e *variazione*. Nell'analisi approfondita di questi tre elementi si sostiene che la scelta delle parole, da disporre poi in base al numero, cioè al ritmo, dipende dal loro suono, motivo per cui è proposta una disamina esauriente di ogni singola lettera dell'alfabeto con le sue peculiarità sonore. L'importanza attribuita al significante delle parole indipendentemente dal significato assegnatogli e l'idea che questo suono possa indicare da solo gravità o piacevolezza avrebbero suggerito, secondo Mace, ai musicisti del primo Cinquecento il principio di una concezione espressiva della musica, capace di significare i contenuti e i concetti delle parole. Sussistono però fattori che inducono a una revisione di questa formulazione, accogliendo l'idea che Bembo abbia esercitato una certa influenza sull'evoluzione teorica della musica del secolo, ma rivedendo la tipologia musicale coinvolta in questo processo. In questa prospettiva va rilevato che le *Prose* danno vita a una rappresentazione musicale della poesia, nel senso che questa è effettivamente trattata come se si avesse a che fare con la musica, soprattutto nella sua componente versale, vista non come mezzo di unione fra testo e accompagnamento melodico, bensì come melodia stessa: in conseguenza di un simile modello concettuale si sviluppano due tendenze opposte derivate dalla loro dipendenza da aristotelismo o platonismo. Gli stessi letterati del Cinquecento erano consapevoli di questa dicotomia, come prova Patrizi, il quale apre il suo trattato *Della poetica*

2002, p. 17), il quale sottolinea che già nei primi anni venti, quindi in anticipo rispetto al 1530, la data in cui secondo Einstein vi è la prima attestazione di musica madrigalistica con la pubblicazione dei *Madrigali novi de diversi excellentissimi musici*, in alcuni manoscritti musicali di Sebastiano Festa è possibile rilevare composizioni polifoniche in cui ogni voce svolge un ruolo ben preciso al fine di esprimere il significato del testo musicato.

¹ Cfr. MACE, *Pietro Bembo...*, cit., pp. 74-79.

specificando inequivocabilmente che la poesia nasce insieme alla musica e al canto, facendo anche ben comprendere che si distacca da Aristotele, in quanto la musica non è considerata un mezzo della poesia, e quindi un elemento a essa esterno, ma la sua essenza medesima. Tale contrasto ha le sue radici nel passo della *Poetica* aristotelica, rifiutato dai platonici, in cui si dichiara che il verso non è assolutamente essenziale alla poesia: ciò provoca, nell'ottica della convergenza tra le due arti individuata negli intellettuali rinascimentali, inevitabili ricadute sull'idea del rapporto fra la poesia e la musica.

Questa prima componente culturale deve essere tenuta necessariamente in considerazione nel momento in cui tentiamo di inserire nel loro contesto le discussioni analizzate nel corso della nostra ricerca. E proprio a questo fine e insieme per una maggiore comprensione del punto di vista degli studiosi del tempo è indispensabile tenere in considerazione le osservazioni e le analisi del XVI secolo. Tra queste una delle più lucide è quella di Vincenzo Galilei che nel suo *Dialogo della musica antica et moderna* individua la problematica principale del madrigale nell'uso indistinto e contemporaneo, in virtù della sua forma polifonica, di più modi armonici che, essendo ciascuno di essi legati a un particolare *ethos*, non sono capaci di muovere nessun affetto negli animi degli uditori e provocano solo diletto. Era perciò il diletto la caratteristica principale del madrigale, che è allora da ascrivere all'idea di musica di impronta aristotelica. I seguaci della *Poetica*, infatti, e *in primis* Sperone Speroni che fu membro attivo dell'Accademia degli Infiammati, ritenevano il verso, e le sue implicazioni musicali, un puro strumento di diletto, un'interpretazione ripresa e ulteriormente amplificata da Castelvetro¹. All'orbita aristotelica il madrigale era condotto anche dall'uso e dalla ricerca costante di tecniche², che riflettevano la presenza del controllo intellettuale richiesta dalla tradizione boeziana, a cui a loro volta, in una perfetta chiusura del cerchio, si

¹ Cfr. G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, in *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 153-155.

² Per le norme e le tecniche del madrigale cfr. A. BOMBI, *Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale*, in «Rivista italiana di musicologia», XXVI, 2, 1991, pp. 173-204; M. FELDMAN, *The composer as exegete: interpretations of petrarchan syntax in the Venetian madrigal*, in «Studi musicali», XVIII, 2, 1989, pp. 203-238; S. LA VIA, «Natura delle cadenze» e «natura contraria delli modi». *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco*, in «Il saggiautore musicale», IV, 1, 1997, pp. 5-51; M. S. LEWIS, *Zarlino's theories of text underlay as illustrated in his motet book of 1549*, in «Notes», XLII, 2, 1985, pp. 239-267.

rifacevano gli Infiammati, dei quali è rappresentativo Daniele Barbaro. Egli nel suo *Della eloquenza* afferma che il *numero*, e quindi, come è ormai chiaro, anche la musica, viene giudicato dalle orecchie in relazione al suo maggiore o minore diletto, ma è veramente compreso nei suoi meccanismi solo dall'intelletto, ed è evidente in questa dichiarazione la condivisione dell'ideologia boeziana.

Le testimonianze dell'epoca fanno dunque capire che il madrigale era sentito diretto discendente dell'intellettualismo prima propugnato da Boezio e poi recepito e sviluppato dalla polifonia medievale e da quella della Scuola franco-fiamminga, la cui attività è in effetti la più probabile e naturale spiegazione alla nascita di questo nuovo genere polivocale, che, nonostante le diverse intenzioni teoriche, poneva la propria presenza musicale come un elemento esterno ai testi trattati e trovava così riscontro nelle concezioni musicali degli aristotelici. D'altronde anche Monteverdi¹ criticherà quella sorta di "arroganza" della musica di *prima pratica* che agiva sul testo soffocandone le caratteristiche stilistiche senza tenerle in considerazione². Proprio per questo motivo non è certamente fuori luogo ipotizzare un'influenza concettuale della pratica madrigalistica sugli esperimenti di metrica barbara portati avanti da Claudio Tolomei, che si distinguevano per la "violenza" con cui il ritmo prendeva il sopravvento sul testo, e in effetti questa congettura spiegherebbe anche le motivazioni dell'elogio che Zarlino rivolge a Tolomei per le sue sperimentazioni metriche.

Bembo dall'altra parte faceva intendere che la sua idea fosse quella di un suono e di un ritmo connaturati alla parola e portatori di significato, una concezione che verosimilmente potrebbe aver ereditato dal conterraneo Francesco Giorgio, autore del *De harmonia mundi*, nel quale è spiegata la dottrina secondo cui i cieli comunicano con l'animo grazie alla musica. Si tratta palesemente di una ripresa della teoria ficiniana dello *spiritus*, in base alla quale la musica contiene significati che è in grado di comunicare direttamente all'anima in virtù del suo canale di

¹ Cfr. P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, E.D.T., 1985, pp. 48-65: Claudio Monteverdi nel 1605 definisce con il termine *seconda pratica* la nuova concezione musicale avviata alla fine del Cinquecento e caratterizzata da un'inversione di ruoli, giacché rispetto a quanto avvenuto fino a quel momento si cercava di porre la musica veramente al servizio della poesia, e non il contrario.

² Cfr. P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *LetIt*, vol. VI, 1986, p. 237.

trasmissione, l'aria, che è anche la materia dell'anima stessa¹. Le *Prose*, allora, subiscono l'influenza del filosofo neoplatonico e nel tentativo di sistemare questa sua particolare ideologia musicale riprendono quasi letteralmente il *De compositione verborum* di Dionigi di Alicarnasso, che basava le proprie analisi dei valori delle lettere su una visione musicale del linguaggio². Questa fonte, non dichiarata da Bembo, è invece resa esplicita da Girolamo Mei, che nel suo inedito *Della compositura delle parole*, reperito in forma manoscritta presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, si attiene al testo bembiano e compie due operazioni fondamentali. Prima di tutto mette a nudo la fonte greca impiegata da Bembo e in secondo luogo ricollega le conclusioni musicali di questo trattato a quelle teorie relative a una monodia espressiva di cui si farà portavoce la Camerata Fiorentina³. Con questo nome ci si riferisce agli studiosi accomunati dall'amicizia con il conte Giovanni Bardi e intenti allo studio appassionato della classicità, una passione che si traduce in ambito musicale in una volontà di recuperare la monodia greca, unico mezzo in grado di realizzare veramente una perfetta simbiosi fra musica e testo, con conseguente rifiuto della polifonia del madrigale. Bembo è quindi coinvolto nelle discussioni di carattere musicologico del Cinquecento, ma non può essere considerato l'ispiratore del madrigale: semmai era l'autorità a cui facevano riferimento coloro che tentavano una riproposizione della musica monodica classica da opporre proprio alla polifonia madrigalesca. Le *Prose della volgar lingua* vengono in tal modo a configurarsi come un'opera fondamentale sia nell'ambito della tradizione poetica volgare sia in quello del classicismo musicale, al quale contribuiscono con la rielaborazione di uno dei concetti più raffinati della poetica antica, ossia la natura univoca e indistinta di linguaggio, poesia e musica.

¹ Cfr. D. P. WALKER, *Ficino's «spiritus» and music*, in «Annales musicologiques», I, 1953, pp. 131-150.

² Cfr. G. PETTENATI, *Il Bembo sul valore delle lettere e Dionisio d'Alicarnasso*, in «Studi di filologia italiana», XVIII, 1960, pp. 69-77.

³ Cfr. C. V. PALISCA, *Girolamo Mei: mentor to the Florentine Camerata*, in «The musical quarterly», XL, 1, 1954, pp. 1-20.

1. Un secolo di discussioni linguistiche e metalinguistiche

1.1. *Auctoritates* volgari delle discussioni rinascimentali

Il Cinquecento, fin dai primi anni, si caratterizza come un secolo di fervida discussione e sistematizzazione linguistica e letteraria. È solo ora, infatti, che si può parlare a pieno titolo dell'esistenza di una questione della lingua, intesa come scambio, e spesso scontro, di opinioni su questo problema. La nostra letteratura aveva già conosciuto un'opera finalizzata a una sorta di riflessione metalinguistica, il *De vulgari eloquentia* di Dante, ma si era trattato di un fenomeno avulso da qualsiasi processo dialettico e che anche nell'impostazione interna dimostrava il suo isolamento, adducendo conclusioni vere per se stesse e non in quanto risultato di un percorso deduttivo¹. Gli intellettuali rinascimentali, invece, si inseriscono in un clima culturale che affonda le sue radici nel Quattrocento e nel suo confronto fra il latino e il volgare, confronto che trova la sua soluzione con autori come Bembo, ma che aveva già subito due importanti svolte. La prima è ascrivibile al 1441, data del *Certame coronario*, un'agone poetico in lingua volgare, che, sfidando a viso aperto la classicità con l'impiego di strutture metriche latine e greche, doveva sancire, nelle intenzioni dell'organizzatore Leon Battista Alberti, il valore della poesia volgare. Purtroppo il premio non fu assegnato e fu sminuita l'importanza dell'operazione, che però lanciò comunque un segnale importante². Prova ne è che nel 1477, anno della seconda e più importante svolta, Lorenzo il Magnifico inviò al giovane Federico d'Aragona la cosiddetta *Raccolta aragonese*, un'antologia della poesia volgare toscana, che sanciva la superiorità del volgare con una maggiore maturità e consapevolezza. Questa volta non vi è alcuna gara con la lingua latina all'interno di strutture proprie dell'Antichità, ma si trovano i propri modelli e il

¹ Cfr. P. V. MENGALDO, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia* (AA. VV., *Opere minori*, vol. II), Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 6: «L'esistenza del volgare illustre non è un processo, ma un dato; il volgare illustre esiste, semplicemente, se è vero che esistono come esistono Italia e italiani». E cfr. anche C. MARAZZINI, *Da Dante alla lingua selvaggia*, Roma, Carocci, 1999, p. 27: «L'esistenza di un trattato esemplare che si erge solitario come il *De vulgari eloquentia* non permette di stabilire che la "questione della lingua" si sia sviluppata già nel secolo XIV, perché allora, pur ponendosi l'istanza normativa, mancò però del tutto il confronto di tesi diverse».

² Cfr. FORMENTIN, *La «crisi» linguistica...*, cit., pp. 174-175.

proprio motivo d'essere nella stessa letteratura volgare, come è chiaro fin dalle premesse poste dalla lettera accompagnatoria, tradita sotto il nome di Lorenzo, ma ormai attribuita in maniera quasi inequivocabile a Poliziano¹:

Né sia però nessuno che questa toscana lingua come poco ornata e copiosa disprezzi. Imperocché si bene e giustamente le sue ricchezze e ornamenti saranno estimati, non povera questa lingua, non rozza, ma abundante e pulitissima sarà reputata. Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa, sottile; nessuna alta, magnifica, sonora; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata si puote immaginare, della quale non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora, i quali tu, signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi essempli non risplendino.

Fu l'uso della rima, secondo che in una latina epistola scrive il Petrarca, ancora appresso gli antichi romani assai celebrato; il quale, per molto tempo intermesso, cominciò poi nella Sicilia non molti secoli avanti a rifiorire, e, quindi per la Francia sparto, finalmente in Italia, quasi in un suo ostello, è pervenuto.

Il primo adunque, che dei nostri a ritrarre la vaga immagine del novello stile pose la mano, fu l'aretino Guittone, e in quella medesima età il famoso bolognese Guido Guinizelli, l'uno e l'altro di filosofia ornatissimi, gravi e sentenziosi. [...] Riluce dietro a costoro il delicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo. [...] Sopra tutte l'altre sue opere è mirabilissima una canzona, nella quale sottilmente questo grazioso poeta d'amore ogni qualità, virtù e accidente descrisse. [...] Né si deve il lucchese Bonagiunta e il notaro da Lentino con silenzio trapassare. [...] Risplendono dopo costoro quelli dui mirabili soli, che questa lingua hanno illuminata: Dante, e non molto drieto a esso Francesco Petrarca, delle laude de' quali, sì come di Cartagine dice Sallustio, meglio giudico essere tacere che poco dirne. [...] Segue costoro di poi più lunga gregge di novelli scrittori, i quali tutti di lungo intervallo si sono da quella bella coppia allontanati. [...] Abbiamo ancora nello estremo del libro (perché così ne pareva ti piacesse) aggiunti alcuni delli nostri sonetti e canzone².

La lingua volgare viene presentata come una lingua ormai completa, che non ha nulla da invidiare alle altre, e i cui autori hanno già fornito svariati esempi nelle tematiche trattate. Il testo include anche una veloce allusione alla relazione esistente fra la poesia provenzale e quella italiana («per la Francia sparto [l'uso dei versi], finalmente in Italia, quasi in un suo ostello, è pervenuto»), ma, ancora più interessante, fornisce un elenco di quelli che fino ad allora erano stati i rappresentanti della poesia volgare, tra i quali in conclusione si inserisce (o, meglio,

¹ Cfr. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano...*, cit., pp. 319-320.

² A. POLIZIANO, *Epistola a Federico d'Aragona*, in *Classici italiani. Il Quattrocento*, a c. di G. PONTE, Bologna, Zanichelli, 1966, pp. 682-684.

Poliziano inserisce) Lorenzo stesso («abbiamo ancora nello estremo del libro [...] aggiunti alcuni delli nostri sonetti e canzone»). Trova così legittimazione l'esistenza di una tradizione poetica non latina, avente il suo capostipite in Guittone d'Arezzo e che presenta già manifestazioni di assoluto valore letterario, come è evidente dal riferimento e dal giudizio, oltre che dei «dui mirabili soli», Dante e Petrarca, anche della cavalcantiana *Donna me prega*, la «mirabilissima *canzone*, nella quale sottilmente questo grazioso poeta d'amore ogni qualità, virtù e accidente descrisse».

All'inizio del XVI secolo, quindi, nonostante la permanenza di qualche tentativo di opposizione, legato soprattutto alla cultura latineggiante della Roma di papa Leone X (al soglio pontificio dal 1513 al 1521) che tentava di fare proprie le istanze della Firenze umanistica, il volgare aveva già raggiunto una sua affermazione, consacrata tra l'altro dalla pubblicazione nel 1505 di un'opera come gli *Asolani* di Bembo. Paradossalmente, però, il dibattito linguistico si fa più acceso e sposta la sua attenzione sulla tipologia di volgare da privilegiare, in base a una classificazione basata su varie regolamentazioni grammaticali e stilistiche. All'interno di quei «conflitti di culture» individuati da Mazzacurati¹ nascono diverse proposte, dalla cortigiana, alla fiorentina, alla toscana, che portano i loro sostenitori a precise elaborazioni teoriche.

1.2. Riflessioni e proposte linguistiche

La prima proposta che si andrà ad analizzare è quella cortigiana. In realtà, come vedremo, essa nasce già come una sorta di reazione alla veloce diffusione dell'uso del fiorentino, ma impostando la nostra trattazione in base alla cronologia testuale è necessario muoversi in questa direzione. La maggiore e sistematica esposizione della fiorentinità, infatti, le *Prose della volgar lingua*, vedono la luce nel 1525, mentre fino ad allora le idee che esse propongono si erano diffuse indirettamente, grazie all'influenza di quegli autori che si erano serviti del fiorentino trecentesco per le loro opere. Cionondimeno, pur mancando ancora un ventennio alla pubblicazione dell'opera di Bembo, il peso dell'importanza acquisita

¹ Cfr. G. MAZZACURATI, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977.

da una determinata tipologia linguistica era già sentito con un certo fastidio, come dimostra un passaggio dell'*Esposizione del «Pater Noster»* di Antonio De Ferrariis Galateo, vissuto tra il 1446 e il 1517, che compose quest'opera tra il 1507 e il 1509¹:

Oggi è in Italia venuta la cosa ad tale, che chi non parla a punto el toscano non pare che sia italiano, e più che ad alcuni pare molto bello e de omo pratico e cortesano saper francese e castigliano. [...] Per fuggir li morsi de alcuni, de li quali la vita non è per altro, si no per riprendere le buone opere de altri e non le male, io parlarò con quella medesima lengua che ho imparata da la mia nutrice. [...] Io son nato in questa parte estrema de Italia, la quale altra volta fo chiamata Iapigia o Magna Grecia, oggi se dice Terra de Otranto, nella quale son dui lengue, greca e latina. Nell'una e nell'altra avemo certi vocaboli crassi, li quali offendono le orecchie di quelli che non sono usi a udirli. Oso dir che tanto nella greca quanto nella latina lengua de questo paese multi vocaboli so che se accostano più che nisciuna delle altre lengue alla greca e alla latina semplicità antiqua. Potreine dir multi, ma dubito che saria longo e fora de proposito. Se deve però saper che la eloquenzia e la dignità de' vocaboli se muta colli tempi, come dice Orazio. Intendo dunque secondo el mio parlar patrio o, secondo che altri dicono, vernaculo, esponer a Vostra Signoria la Orazione Domenicale, zioè el Paternostro².

Il testo punta il dito anche contro chi esalta l'uso di vocaboli stranieri («pare molto bello e de omo pratico e cortesano saper francese e castigliano»), ma in questa categoria sembrerebbe rientrare soprattutto chi vuole apparire un perfetto uomo di mondo. Investe invece un più alto senso di appartenenza nazionale la polemica mossa contro l'idea che solo il toscano possa contraddistinguere un vero italiano («chi non parla a punto el toscano non pare che sia italiano»). Si tratta di un'accusa che può farci ben comprendere quali erano state le conseguenze e l'impatto sulle discussioni cinquecentesche della pubblicazione di diverse opere, di cui abbiamo già preso come uno degli esempi più autorevoli gli *Asolani* di Bembo. E a proposito dell'autore veneziano, è interessante la conclusione del passo citato di Galateo, il quale ribadisce i suoi natali per affrontare un discorso linguistico. Nella cosiddetta Terra d'Otranto si parlano ancora il latino e il greco, in un modo così

¹ Cfr. R. COLUCCIA, *La Puglia*, in *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a c. di F. BRUNI, Torino, UTET, 1994, p. 704: originario del Salento, Galateo in realtà si formò a Napoli, dove acquisì una notevole importanza all'interno della corte aragonese. Dopo un periodo nel Veneto e a Ferrara, tornò poi nella sua terra natale nel 1501 per restarvi fino alla sua morte.

² Cfr. A. DE FERRARIIS GALATEO, *Esposizione del «Pater Noster»*, in COLUCCIA, *La Puglia*, cit., pp. 705-706.

vicino alle antiche e classiche forme di queste due lingue, che nessun'altra zona d'Italia può vantare. Eppure il sentire pronunciati i lemmi del Salento potrebbe creare un'insopportabile noia uditiva, in grado di «*offendere* le orecchie di quelli che non sono usi a udarli». Questa osservazione, legata all'alta considerazione di cui erano soliti godere il latino e il greco, porta Galateo a concludere che «la eloquenzia e la dignità de' vocaboli se muta colli tempi». In effetti queste parole racchiudono *in nuce* una delle critiche che ricadranno sulle *Prose della volgar lingua*, che, con la loro adesione cristallizzata ai modelli proposti, non tenevano in nessun conto il fenomeno dell'evoluzione linguistica.

La crescente oppressione operata dall'imposizione del fiorentino, e testimoniata dal testo di Galateo, era molto sentita negli ambienti cortigiani, i quali cercarono subito di reagire in difesa del proprio retroterra linguistico, dando così inizio alle discussioni linguistiche che avrebbero caratterizzato il secolo¹. In questo clima nasce la proposta definita cortigiana, che cercava di superare ogni particolarismo territoriale per giungere a un'unificazione almeno linguistica della penisola, tramite la creazione di un idioma che prendesse il meglio da ciascuna corte per assumere in prospettiva la funzione di quella *κοινή διάλεκτος*, che aveva caratterizzato il mondo greco nel periodo ellenistico.

Il primo esponente della teoria linguistica cortigiana fu Calmeta, pseudonimo di Vincenzo Colli. Nato intorno al 1460 nell'isola di Chio, si trasferì quasi trentenne a Roma, dove, grazie alla frequentazione di Paolo Cortese e della sua Accademia, maturò la sua sensibilità nei confronti delle problematiche legate al volgare. Dopo tre anni a Milano, come segretario della duchessa Beatrice d'Este (morta nel 1497), Calmeta fu prima al servizio di Cesare Borgia e dal 1503 condusse la sua vita presso la corte di Urbino, fino alla morte nel 1508 a Roma². Proprio a cavallo fra gli anni al seguito del Borgia e quelli spesi a Urbino, il nostro elaborò i *Libri della volgar poesia*. Si trattava di un'opera in nove libri, nei quali erano affrontate per la prima

¹ Cfr. V. FORMENTIN, *Dal volgare toscano all'italiano*, in *SLI*, vol. IV, 1996, p. 198: «I rappresentanti della società intellettuale cortigiana sono in qualche modo costretti a difendere le loro abitudini linguistiche di fronte alla prepotente affermazione di un modello difficile e prezioso – il fiorentino letterario trecentesco – che li spiazzava e rischiava di metterli fuori gioco».

² Per le notizie biografiche su Vincenzo Colli cfr. M. PIERI, *COLLI, Vincenzo*, in *DBI*, vol. XXVII, 1982, pp. 49-52.

volta in maniera sistematica le questioni su cui poggiavano le discussioni linguistiche del tempo. Il testo è però andato perduto e fino a qualche tempo fa la conoscenza che ne avevamo era legata principalmente a due testimonianze indirette, una delle quali è quella delle *Prose della volgar lingua*:

Chiama – rispose mio fratello – cortigiana lingua quella della romana corte il nostro Calmeta, e dice che, perciò che facendosi in Italia menzione di corte ogniuno dee credere che di quella di Roma si ragioni, come tra tutte primiera, lingua cortigiana esso vuole che sia quella che s’usa in Roma, non mica da’ romani uomini, ma da quelli della corte che in Roma fanno dimora. [...] Sì come i Greci quattro lingue hanno alquanto tra sé differenti e separate, delle quali tutte una ne traggono, che niuna di queste è, ma bene ha in sé molte parti e molte qualità di ciascuna, così di quelle che in Roma, per la varietà delle genti che sì come fiumi al mare vi corrono e allaganvi d’ogni parte, sono senza fallo infinite, se ne genera et escene questa che io dico, la quale altresì, come quella greca si vede avere, sue regole, sue leggi ha, suoi termini, suoi confini, ne’ quali contenendosi valere se ne può chiunque scrive.

(I, XIII)¹

Carlo Bembo, uno dei protagonisti del dialogo, presenta la teoria cortigiana di Calmeta, secondo il quale la corte per eccellenza in Italia è quella di Roma, quindi, nel momento in cui viene affermato che bisogna usare la lingua della corte, si intende «quella che s’usa in Roma». Viene inoltre riportata quella che sarebbe stata una risposta di Calmeta ai dubbi avanzati da Trifon Gabriele: è vero che Roma era diventata un crogiolo della cultura europea, però i Greci ci hanno insegnato che, pur nella varietà linguistica, è possibile l’esistenza di una lingua comune, che non è nessuna di quelle esistenti, ma di queste prende gli elementi migliori. Il testo, quindi, riporta le convinzioni di Calmeta e conferma anche che l’aspirazione di coloro che aderivano al modello linguistico cortigiano era quella di ricreare, sul modello greco, la già citata *κοινή διάλεκτος*.

In realtà è recente la scoperta, nella Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia, di un manoscritto di Ludovico Castelvetro, il quale ha redatto una sintesi, o meglio una serie di brevi appunti, dell’opera di Calmeta². Si tratta del cosiddetto *Compendio dei «Libri della volgar poesia»*, che è perciò la testimonianza più vicina al trattato. Proprio l’ultimo di questi appunti, relativo al nono libro, riporta l’ideale linguistico fin qui analizzato:

¹ Cfr. PVL, pp. 107-108.

² Cfr. BIANCHI, *Lodovico Castelvetro...*, cit., pp. 266-267.

Per la lingua cortegiana fa questo argomento il Calmetta: ogni corte parla meglio che le provincie sottoposte, sì come la corte di Mantova che non fa il Mantovano, dunque la corte di Roma parla meglio che tutte le provincie d'Italia a lei sottoposte. Vuole non dimeno che il cortegiano habbia due cose: la lingua toscana, et specialmente la fiorentina, et lo studio di Dante et del Petrarca¹.

La corte di Roma è da considerarsi il punto di riferimento di tutte le altre corti italiane, con la logica conseguenza che al suo interno si parli meglio che altrove. Rispetto a un capzioso Bembo, però, Castelvetro riporta per intero il pensiero di Calmetta, secondo il quale il punto di partenza della lingua cortigiana doveva essere il fiorentino di Dante e Petrarca e l'ambiente romano doveva servire per un finale *labor limae* della lingua così appresa, che era quindi soprattutto di carattere poetico². D'altronde in altri luoghi dello stesso compendio di Castelvetro, come anche in diversi testi di Calmetta giunti fino a noi, sono riportati giudizi tutt'altro che negativi su Petrarca e Dante, due poeti che è impossibile non imitare³.

È evidente che, per quanto fosse nata per contrastare il fiorentinismo incalzante, il primo teorizzatore della lingua cortigiana teneva in gran conto i primi due grandi esponenti della letteratura volgare, mentre uno dei suoi primi seguaci, Mario Equicola, mostrava una sensibilità ben diversa. Vissuto tra il 1470 e il 1525,

¹ Cfr. L. CASTELVETRO, *Compendio dei «Libri della volgar poesia»*, in BIANCHI, *Lodovico Castelvetro...*, cit., p. 300.

² Cfr. VITALE, *La questione della lingua*, cit., p. 57. Si tratta della stessa linea già presente in quella che è la seconda delle due testimonianze, con le quali ci è tradito il pensiero di Calmetta, ossia la Giunta alla Particella decima della *Correzione d'alcune cose del «Dialogo delle lingue» di Benedetto Varchi* di Castelvetro: «[Calmetta] primieramente commenda oltre a tutte le altre lingue d'Italia la fiorentina, e vuole che il poeta ottimamente l'appari e appresso studi con grandissima diligenza e giudizio Dante Alighieri e Francesco Petrarca, e ultimamente lo conforta che si riduca in corte di Roma, dove con minore difficoltà potrà affinare la lingua già appresa e da' Fiorentini e da' predetti scrittori, lasciando, se quella lingua già appresa cosa rea avesse, e prendendo, se le altre lingue d'Italia avessero cosa bona» (in *DLC*, p. 653).

³ Cfr. CASTELVETRO, *Compendio...*, cit., p. 281: «Dante è grave di sententie, copioso di colori rethorici, né in esso si discerne alcuna cosa d'ociosità. Petrarca è più terso nella elocuzione et ha meglio con lepore li suoi amorosi affetti saputo esprimere»; e p. 299: «Dante nello *'Nferno* serva il decoro delle parole». E cfr. V. CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, p. 24: «In questi due la somma perfezione consiste. Chi vuole adunque in sonetti e canzoni fare profitto, dal Petrarca non s'alieni; chi in stil grandiloquio, Dante li sia guida e lanterna»; e pp. 32-33: «Dante, principe de' poeti nella lingua volgare, a questo ebbe grandissima avvertenza, imperoché mentre per l'infornali bolge camina, e mentre delle pene de' dannati parla, spesso prende autorità di dire ogni cosa con stomacosi vocaboli e a quei luoghi condecanti, e per mostrar che senza giudicio queste cose non faccia, tacitamente si scusa con un verso dicendo: *Con santi in Chiesa, e con tristi in taverna*. [...] Ma quando esce dell'inferno, mai non troverai che in vocaboli sporchi o abietti incorra».

anni in buona parte passati presso la corte di Mantova¹, fu autore di un *Libro de natura de Amore*. L'opera fu pubblicata nel 1525, ma in realtà la sua stesura risale ai primi anni del Cinquecento, verosimilmente al periodo compreso tra il 1505 e il 1508, probabilmente come traduzione di un precedente testo latino dello stesso autore andato perduto². Rilevante ai fini del nostro discorso è la lettera prefatoria, che Equicola finge essere stata scritta dal nipote Prudenzio:

Havemo la [lingua] cortesiana romana, la quale de tucti boni vocabuli de Italia è piena per essere in quella corte de ciascheuna regione preclarissimi homini, chi in corte non è pratico accostese alla latina, de docti parlo, et volemo in tucto il tusco idioma imitare per havere Dante, Boccaccio et Pulci non dico da imitare ma robare, cosa da imbecillo ingegno; ché se dicti auctori se deperdissero, paricchi muti ad dito monstraremo che al presente impieno le charte de insomni. Nella lingua patria scripsero quelli, non però noi devemo ad essi, como ad fixa tramontana, dirigere il curso non essendo auctori de ornatissimo parlare. [...] La toscana quale excellentia habia più che le altre italiane non cognosco, qual più suavità o elegantia non discerno. [...] La toscana colla bocca patente et spumosa, nella gola con vehemente spirito insuavemente pronuntia³.

Vi è il recupero dell'idealizzazione della corte romana come un luogo, in cui la concentrazione di diverse culture corrisponde a una selezione dei migliori apporti che ognuna di esse poteva dare. Ma più rilevante è l'accanimento contro il modello fiorentino; seguire le orme di Dante, Boccaccio o Pulci è addirittura una «cosa da imbecillo ingegno», in quanto autori non esemplari di un «ornatissimo parlare». E dopo aver messo chiaramente in dubbio la presunta superiorità della lingua toscana, Equicola si spinge fino a una descrizione di dubbio gusto. Le immagini della «bocca patente e spumosa» e della gola attraversata dal fiato spinto fuori con forza fanno riferimento alla gorgia, fenomeno tipicamente toscano per cui, a causa di un'enfatizzazione della pronuncia, alcune consonanti occlusive vengono emesse come se fossero fricative⁴.

¹ Cfr. P. CHERCHI, *EQUICOLA, Mario*, in *DBI*, vol. XLIII, 1993, pp. 35-36: fu precettore di Isabella d'Este dal 1507 al 1519, anno in cui divenne segretario di Federico II Gonzaga, incarico tenuto fino alla morte nel 1525.

² Per la datazione e le perplessità sulla reale esistenza di un testo latino precedente cfr. I. ROCCHI, *Per una nuova cronologia e valutazione del «Libro de natura de Amore» di Mario Equicola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIII, 1976, pp. 569-570.

³ Cfr. M. EQUICOLA, *Alla Illustrissima Signora Donna Isabella da Este de Mantua marchesana*, in ROCCHI, *Per una nuova cronologia...*, cit., pp. 576-577.

⁴ Cfr. *GDLI*, s.v. *Gorgia*.

Più o meno negli stessi anni, quindi, si hanno due diverse posizioni all'interno della teoria di una lingua cortigiana, quella intransigente e fedele ai principi fondanti di tale teoria, rappresentata da Equicola, e quella più moderata, e in effetti più consapevole della direzione in cui si muovevano le discussioni linguistiche del tempo, ravvisabile nella personalità e nell'opera di Calmeta.

L'autore che diede una svolta a questa tipologia di approccio fu Gian Giorgio Trissino¹. Durante la sua frequentazione a Firenze degli Orti Oricellari, tra il 1513 e il 1514, presentò una copia del *De vulgari eloquentia*, di cui aveva scoperto la copia del manoscritto Trivulziano². Grazie a questa iniziale divulgazione, alla quale fece seguito nel 1529 la pubblicazione dell'opera in una propria traduzione volgare, il trattato dantesco, fino ad allora quasi totalmente ignorato, assunse un ruolo non secondario nell'ambito della diatriba condotta dai letterati del Cinquecento. Lo stesso Trissino si servì dell'*auctoritas* del poeta fiorentino per portare avanti la sua idea di una lingua definita comune, che, partendo dalle premesse di quella cortigiana, assumesse il ruolo di fattore unificatore già perseguito negli anni precedenti. Così, nel 1524, nella sua *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* scriveva:

Ne la predetta *Sophonisba* [...] ho imitato il toscano quanto ch'io mi pensava dal resto d'Italia poter essere facilmente inteso; ma, dove il toscano mi pareva far difficoltà, l'abbandonava e mi riduceva al cortigiano e commune³.

Il testo intende proporre, come è evidente già dall'aspetto del titolo, ma anche da quello del brano citato, una riforma ortografica, che prevede l'introduzione nell'alfabeto italiano delle due lettere greche ϵ e ω per indicare la pronuncia aperta delle due corrispondenti vocali italiane. Il passaggio in questione fa riferimento alla *Sophonisba*, una tragedia di ambientazione romana (la protagonista, che dà il titolo all'opera, era figlia del cartaginese Asdrubale), che Trissino scrisse con l'intenzione di inaugurare una serie di componimenti drammatici volti al recupero della tragedia classica basata sui precetti aristotelici. In relazione alle sue scelte linguistiche egli stesso ammette che, nel tentativo di superare i particolarismi regionali, spesso si

¹ Cfr. *DBB*, s.v. *Trissino, Gian Giorgio*: nacque a Vicenza nel 1478. Dopo un periodo a Milano e a Ferrara, nel 1513 si trasferì a Firenze, dove ebbe occasione di frequentare gli Orti Oricellari. Trasferitosi ancora a Roma, qui svolse tutta la sua attività diplomatica e letteraria fino alla sua morte nel 1550.

² Cfr. VITALE, *La questione della lingua*, cit., p. 62.

³ Cfr. G. G. TRISSINO, *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, in *DLC*, p. 116.

allontana dal toscano per scrivere in lingua cortigiana o «commune», in ossequio alla lingua «curiale» che aveva trovata descritta nel *De vulgari eloquentia*¹. Della «commune» parla, in maniera maggiormente diffusa, anche nella *Poetica*, i cui primi quattro libri furono pubblicati nel 1529, seguiti vent'anni dopo dagli ultimi due, che mostravano di essere soprattutto una sorta di parafrasi della *Poetica* di Aristotele, e ne *Il castellanò*, anch'esso del 1529. Quest'ultimo è un dialogo ambientato nel 1524 a Roma, più precisamente a Castel Sant'Angelo, tra Giovanni Rucellai, che è appunto il castellano, e Filippo Strozzi. Nelle ultime battute Giovanni Rucellai chiama in causa, a sostegno delle sue opinioni, alcuni luoghi danteschi, che vengono anche citati in forma parafrasata:

Dante, nel libro de la volgare eloquenzia, [...] insegna a scegliere da tutte le lingue d'Italia una lingua illustre e cortigiana, la quale nomina *lingua volgare italiana*².

Se examineremo le loquēle toscane e considereremo come gli homini molto honorati si siano da esse loro proprie partiti, non resta in dubbio che il volgare che noi cerchiamo sia altro che quello che hanno i popoli di Toscana³.

Dante diventa il campione e il primo teorizzatore di una lingua italiana, che sarebbe la denominazione alternativa della cortigiana, nata proprio dall'insieme delle lingue presenti nel territorio italico. Successivamente sono le pagine stesse del *De vulgari eloquentia*⁴ a parlare e ad affermare perentoriamente che il volgare dei toscani non può essere quello capace di unire i popoli italiani.

In realtà l'interpretazione del pensiero di Dante, su cui poggiano le speculazioni trissiniane, è errata. Come noterà acutamente Manzoni tre secoli dopo, si cercava di trovare nel posto sbagliato ciò che non c'era, in quanto il *De vulgari eloquentia* non è un trattato linguistico, bensì stilistico⁵. Dante non indagava le

¹ Cfr. I, XVI 6: «Itaque, adepti quod querebamus, dicimus illustre, cardinale, aulicum et curiale vulgare in Latio quod omnis latie civitatis est et nullius esse videtur, et quo municipalia vulgaria omnia Latinorum mensurantur et ponderantur et comparantur».

² Cfr. G. G. TRISSINO, *Il castellanò*, in *DLC*, p. 164.

³ Cfr. *Ivi*, p. 171.

⁴ Cfr. I, XIII 5: «Si tuscanas examinemus loquelas, et pensemus qualiter viri prehonorati a propria diverterunt, non restat in dubio quin aliud sit vulgare quod querimus quam quod actingit populus Tuscanorum».

⁵ Cfr. A. MANZONI, *Lettera intorno al libro «De vulgari eloquio» di Dante Alighieri*, in *Scritti linguistici*, a c. di F. MONTEROSSO, Milano, Edizioni Paoline, 1972, pp. 241-242: «Ecco le parole del Boccaccio nella *Vita di Dante* [...]: 'Appresso, già vicino alla sua morte, compose un libretto in prosa latina, il quale egli

forme sintattiche e lessicali di una lingua italiana, ma i suoi aspetti estetici in ottica poetica.

Nonostante la sua ricezione distorta, l'opera alimenta il dibattito e in reazione a essa interviene, tra gli altri, Machiavelli con il suo *Discorso intorno alla nostra lingua*. Si è molto discusso sulla sua attribuzione, non ancora accettata in maniera definitiva, e datazione, per la quale le proposte oscillano tra il 1514 e il 1524¹, ma, senza voler entrare nel merito di una questione intricata, la certezza è che esso fu scritto nel periodo compreso tra la prima presentazione trissiniana del *De vulgari eloquentia* e le sue successive elaborazioni teoriche, e in effetti proprio nella polemica a tutto ciò risiede lo spunto iniziale². Anche Machiavelli incorre nell'errore di leggere nelle teorizzazioni dantesche proposte linguistiche, piuttosto che stilistiche, ma ne offre un'interpretazione differente:

Quello che fa ancora differenti le lingue, ma non tanto che le non s'intendino, sono la pronuntia et gl'accenti. Li Toscani fermano tutte le loro parole in su le vocali, ma li Lombardi et li Romagnuoli quasi tutte le sospendono su le consonanti, come è *pane* et *pan*. Considerato adunque tutte queste et altre differenze che sono in questa lingua italica, a voler vedere quale di queste tenga la penna in mano et in quale habbino scritto gli scrittori antichi, è prima necessario vedere donde Dante et gli primi scrittori furono, et se essi scrissono nella lingua patria o se non vi scrissero. [...] Dante, in un suo libro ch'ei fa *De vulgari eloquentia*, dove egli danna tutta la lingua particolare d'Italia, afferma non havere scritto in fiorentino ma in una lingua curiale. [...] Mi fermerò sopra di Dante, il quale in ogni parte mostrò d'esser per ingegno, per dottrina et per giuditio huomo eccellente, eccetto che

intitolò *De Vulgari Eloquentia*, dove intendeva di dare dottrina a chi imprendere la volesse, del dire in rima. E comechè per lo stesso libretto apparisca lui avere in animo in ciò comporre quattro libri; o che più non ne facesse, dalla morte soprappreso, o che perduti sieno gli altri, più non appariscono che due solamente'. Il Trissino messe questo squarcio nel frontispizio della sua traduzione, come un argomento in favore della autenticità del libro; ma volendo mettere in mostra solamente ciò che faceva per lui, usò la magra furberia di lasciare indietro le parole 'dove intendeva di dare dottrina a chi imprendere la volesse, di dire in rima', che avrebbero disturbato il suo disegno di tirare il libro di Dante alla questione della lingua, come fece nel suo dialogo *Il Castellano*. [...] Nel libro *De Vulgari Eloquio* non si tratta d'una lingua, né italiana, né altra qualunque».

¹ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a c. di B. T. SOZZI, Torino, Einaudi, 1976, pp. XXXIII-XXXVIII; e N. MACHIAVELLI, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a c. di P. TROVATO, Padova, Antenore, 1982, pp. XXVI-XXXIII.

² Cfr. *Ivi*, pp. 5-7: «La cagione perché io habbia mosso questo ragionamento è la disputa, nata più volte ne' passati giorni, se la lingua nella quale hanno scritto i nostri poeti et oratori fiorentini è fiorentina, toscana o italiana. Nella qual disputa ho considerato come alcuni, meno inhonesti, vogliono ch'ella sia toscana; alcuni altri, inhonestissimi, la chiamano italiana; et alcuni tengono ch'ella si debba al tutto nominare fiorentina. Et ciascuno di essi s'è sforzato di difendere la parte sua; in forma che, restando la lite indecisa, m'è parso in questo mio vendemmial negotio scrivervi largamente quello che io ne senta, o per terminare la quistione o per dare a ciascuno materia di maggiore contesa».

dov'egli hebbe a ragionare della patria sua, la quale, fuori d'ogni humanità et filosofico istituto, perseguìtò con ogni spetie d'ingiuria. Et non potendo altro fare che infamarla, accusò quella d'ogni vitio, dannò gl'huomini, biasimò il sito, disse male de' costumi et delle legge di lei; et questo fece non solo in una parte de la sua cantica, ma in tutta, et diversamente et in diversi modi: tanto l'offese l'ingiuria dell'exilio, tanta vendetta ne desiderava! Et però ne fece tanta quanta egli poté. [...] Non è pertanto meraviglia se costui, che in ogni cosa accrebbe infamia alla sua patria, volse ancora nella lingua torle quella riputazione la quale pareva a lui d'haverle data ne' suoi scritti; et per non la honorare in alcuno modo compose quell'opera, per mostrare quella lingua nella quale egli haveva scritto non essere fiorentina¹.

Machiavelli esprime immediatamente la necessità di poggiare le scelte linguistiche su basi solide, quindi tenta di individuare una tradizione a cui fare riferimento e la trova nei primi autori della letteratura volgare, dei quali bisogna esaminare la lingua, per capire se essi si servirono della propria o meno. Si coglie, in questa premessa, la volontà di difendere la legittimità letteraria del fiorentino, attaccata tramite un'opera che di quella cultura era figlia, il *De vulgari eloquentia*. E immediatamente contro di essa vengono mosse le accuse di imparzialità: non si può credere a ciò che viene detto da un autore, che ha manifestato in più luoghi della propria produzione letteraria il suo astio contro la città natale. La svalutazione del fiorentino altro non è che una delle forme assunte dal rancore di Dante a causa del suo esilio e, come dimostrato nella prosecuzione del *Discorso*, la *Commedia* non è scritta in una lingua comune, ma nell'idioma di Firenze, i cui vocaboli sono presenti in un numero di gran lunga maggiore rispetto a quelli delle altre città italiane². Questo consente a Machiavelli di concludere che la lingua fiorentina è l'unica

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 16-26.

² Cfr. *Ivi*, pp. 28-29: «Parlare comune di Italia sarebbe quello dove fussi più del comune che del proprio d'alcuna lingua; et similmente, parlar proprio fia quello dove è più del proprio che di alcuna altra lingua»; p. 34: «quella lingua si può chiamare comune in una provincia, dove la maggior parte de' suoi vocaboli con le loro circostanze non si usino in alcuna lingua propria di quella provincia; et quella lingua si chiamerà propria, dove la maggior parte delli suoi vocaboli non s'usino in altra lingua di quella provincia»; pp. 51-52: «E Romani, negl'exerciti loro, non havevono più che due legioni di romani, quali erono circa dodicimila persone, et dipoi vi havevono ventimila dell'altre nationi. Nondimeno, perché quelli erano con li loro capi il nervo de l'exercito, perché militavano tutti sotto l'ordine et disciplina romana, teneano quelli exerciti il nome, l'autorità et dignità romana. Et tu [rivolto a Dante] che hai messo ne' tuoi scritti venti legioni di vocaboli fiorentini, et usi li casi, i tempi et i modi et le desinenze fiorentine, vuoi che li vocaboli adventitii faccino mutar la lingua?».

adatta a un uso letterario e poetico, quindi è il punto di riferimento obbligato per ogni scrittore¹.

Questi due filoni, il fiorentino e il cortigiano, trovano i loro maggiori e più consapevoli teorizzatori in Bembo e Castiglione.

1.3. Bembo e le *Prose della volgar lingua*

Nel 1525 giungono alla pubblicazione le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, vissuto tra il 1470 e il 1547. Si tratta della figura più importante, o quantomeno della più influente, del panorama delle discussioni linguistiche del Cinquecento, la cui vita sembra fatalmente segnata fin dalla giovinezza, come mette in evidenza Dionisotti con la scelta dell'episodio incipitario della sua biografia². Egli scrive che il 23 giugno del 1491 giungono in casa di Bembo, a Venezia, Giovanni Pico della Mirandola e Angelo Poliziano, il quale si dedica alla collazione di un antico codice delle commedie di Terenzio posseduto proprio dai Bembo. Per ricordare quanto avvenuto, successivamente Poliziano scrisse sul suo codice: «Ego Angelus Politianus contuleram codicem hunc terentianum cum venerandae vetustatis codice, maioribus conscripto litteris, quem mihi utendum commodavit Petrus Bembus venetus patricius, Bernardi iurisconsulti et equitis filius, studiosus litterarum adulescens». Dionisotti osserva che questo appunto di Poliziano è la prima attestazione riferita al giovane Bembo, descritto come un giovane «studiosus litterarum», che fa così il suo primo ingresso nella storia della letteratura italiana. Le coordinate temporali entro cui si svolge la sua vita, e i suoi rapporti con personaggi come Poliziano, rendono immediatamente chiara la sua posizione, a cavallo fra l'età degli umanisti, votati prevalentemente al recupero del latino, e quella dei letterati

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 66-67: «Et che l'importanza di questa lingua nella quale et tu, Dante, scrivesti, et gl'altri che vennono et prima et poi di te hanno scritto, sia derivata da Firenze, lo dimostra esser voi stati fiorentini, et nati'n una patria che parlava in modo che si poteva meglio che alcuna altra accomodare a scrivere in versi et in prosa. Al che non si potevano accomodare gl'altri parlari di Italia»; p. 69: «Concludesi pertanto che non c'è lingua che si possa chiamare o comune d'Italia o curiale, perché tutte quelle che si potessino chiamare così hanno il fondamento loro da gli scrittori fiorentini et da la lingua fiorentina; alla quale in ogni defetto, come a vero fonte et fondamento loro, è necessario che ricorriano; et non volendo esser veri pertinaci, hanno a confessarla fiorentina».

² Cfr. P. BEMBO, *Prose e rime*, a c. di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966, pp. 9-10.

della nuova generazione, difensori del volgare¹. Ed egli interpreta ed elabora perfettamente le istanze derivate da questo suo ruolo, che lo portano all'applicazione dei canoni seguiti dai latinisti quattrocenteschi alle sue formulazioni teoriche circa la lingua volgare. Un chiaro esempio di tutto ciò è il suo dibattito epistolare con Giovan Francesco Pico della Mirandola, nipote di quel Giovanni Pico che aveva conosciuto in casa propria con Poliziano quando era ancora ventunenne, svoltosi tra il 1512 e il 1513 e che rappresenta i presupposti delle ben più note *Prose*. Oggetto di discussione tra i due era il concetto di imitazione, tanto caro alla letteratura dell'Umanesimo e che affondava le sue radici nelle riflessioni estetiche di Platone e Aristotele legate al rapporto tra arte e natura. Secondo Platone la poesia, in quanto manifestazione di arte, è imitazione della natura, la quale funge da modello, e ciò lo porta ad avere un giudizio negativo dell'arte; se, infatti, la natura è un'imitazione del mondo delle Idee, allora l'arte non risulta altro che essere una degradazione, un'imitazione non di un modello originale, ma di un'altra imitazione². Aristotele cerca di superare l'opinione del maestro, affermando che la poesia è sì imitazione della natura, ma non la rappresenta nella sua attualità, bensì come dovrebbe essere, rapportandola perciò a un'idea universale³; in questo secondo caso l'arte è superiore alla natura. Indipendentemente dal giudizio negativo dell'arte, l'Umanesimo, grazie anche alle operazioni di Ficino, era informato dalla cultura del Neoplatonismo, che portava a concepire la poesia come imitazione, e non esulano da questo ordine di idee neanche i due protagonisti dello scambio epistolare in questione. Il problema è posto dalle diverse interpretazioni che vengono date:

Enimvero dum cogitarem acrius, ipsamque imitationem animo voverem, in eam sum adductus sententiam, uti nonnini quidem imitandum asseverem

¹ Cfr. P. FLORIANI, *La giovinezza umanistica di Pietro Bembo*, in *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 33: «Il Bembo appartiene alla generazione di mezzo tra quella dei grandi umanisti del Quattrocento da un lato e quella degli *italianisti* dall'altro».

² Cfr. PLATONE, *R.*, X, 595a: «Certamente – ripresi –, considerando la questione da molti punti di vista diversi, mi rendo conto che abbiamo costituito uno Stato al meglio delle nostre possibilità; e ciò lo affermo soprattutto alla luce di alcune considerazioni sulla poesia. In che senso?, domandò. Riguardo all'aspetto imitativo di essa che non va assolutamente accettato» (trad. di R. RADICE).

³ Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1451b: «La poesia si occupa piuttosto dell'universale» (trad. di G. PADUANO).

usquequaque vero non putem: imitandum inquam bonos omnes, non unum aliquem, nec omnibus etiam in rebus¹.

Nelle fasi iniziali della lettera, scritta nel 1512, Pico espone immediatamente quella che è la sua idea di imitazione e la esplicita all'amico Bembo: non è possibile limitarsi a un numero ristretto, ma bisogna imitare tutti i buoni autori; e, andando oltre, l'imitazione dell'autore scelto non deve essere mai totale, ma solo in alcune parti («nec omnibus etiam in rebus»). La reazione di Bembo non tarda a venire e nel primo giorno del 1513 la sua risposta è pronta. In essa troviamo innanzitutto spiegata la motivazione del suo impegno nella letteratura volgare, giustificato dalla crescente consapevolezza che si stava verificando un processo di degradazione, contro il quale l'unica cura possibile era il recupero del momento più alto di questa manifestazione letteraria, con conseguente eliminazione dei fenomeni volgari quattrocenteschi². È un esempio della citata applicazione, alla ricerca in ambito volgare, dei criteri dei latinisti dell'Umanesimo, i quali cercavano di restaurare una lingua classica considerata corrotta nella sua forma medievale³. Tale approccio lo porta evidentemente a rifarsi all'insuperata tradizione trecentesca, che diventa il modello per chiunque voglia intraprendere un percorso letterario *vernaculo sermone*, rendendo automaticamente inaccettabile la proposta di Pico circa l'esemplarità di qualunque autore, purché buono⁴. D'altronde la tensione bembiana verso i massimi esponenti di un genere letterario derivava da un altro motivo di disaccordo col suo interlocutore epistolare. Quest'ultimo, da convinto esponente delle più pure tendenze neoplatoniche fiorentine, propugnava una concezione della

¹ Cfr. G. F. PICO DELLA MIRANDOLA, *De imitatione libellus*, in *Rinascimento e Classicismo*, a c. di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1999, p. 136.

² Cfr. P. BEMBO, *De imitatione*, in *Rinascimento e Classicismo*, cit., p. 186: «Etiam vernaculo sermone quaedam conscripsimus cum prosa oratione, tum metro plane ac versu; ad quae quidem conscribenda eo maiore studio incubuimus, quod ita depravata multa atque perversa iam a plurimis ea in lingua tradebantur, obsoleto prope recto illo usu atque proprio scribendi; brevi ut videretur, nisi quis eam sustentavisset, eo prolapsura ut diutissime sine honore, sine splendore, sine ullo cultu dignitateque iaceret».

³ Cfr. *Rinascimento e Classicismo*, cit., p. 163.

⁴ Cfr. BEMBO, *De imitatione*, cit., p. 168: «Nunc autem, cum affirmes imitandum quidem esse verum non unum aliquem, sed omnes bonos; hoc quemadmodum accipias, non intelligo. [...] Cum uniuscuiusque ratio vel ingenii vel artificii uniuscuiusque, cum ingenio tum artificio dispar esse dissimillimaque reperiatur, sitque alius alio praestantior; quid esse causae potest, quin, si melioribus operam dederimus, eos, qui minus boni sunt, negligamus?».

creazione artistica dipendente dalle Idee già insite nel nostro animo¹, mentre altra era la visione dell'intellettuale veneziano:

Sed quam tu esse in animo tuo insitam atque a natura traditam scribendi ideam atque formam sentias, de eo ipse videris. De meo quidem animo tantum tibi affirmare possum; nullam me in eo stili formam, nullum dictandi simulacrum antea inspexisse, quam mihi ipse mente et cogitatione legendis veterum libris, multorum annorum spatio, multis laboribus ac longo usu exercitationeque confecerim².

Bembo assicura a Pico di non aver mai scorto nel proprio animo alcuna Idea preesistente riferita alla forma dello stile, che è stata invece conseguita nell'arco di molti anni con la riflessione e la lettura dei libri degli antichi. Il platonismo bembiano, quindi, si differenzia da quello più strettamente fiorentino, ne rifiuta lo spazio dato alle Idee e al *furor*, e mette in risalto la validità di norme stilistiche ricavate dall'esame di modelli storici affermati³. Siamo di fronte a un passaggio fondamentale per capire il ruolo che le *Prose* giocheranno nel dibattito linguistico, in virtù di un'impostazione che le portava a essere il primo trattato non teso semplicemente alla giustificazione di una scelta idiomatica, ma anche foriero di una serie di regole, volte a ottenere una scientificità e una sistematicità mai raggiunte, né effettivamente perseguite, prima.

I contenuti presenti in esse erano già in circolazione ben prima del 1525, anno della pubblicazione, sia, *in nuce*, nella forma epistolare appena analizzata, sia nella loro sistemazione definitiva. Già nel 1512, infatti, Bembo aveva inviato a Venezia ai suoi amici i primi due dei tre libri delle *Prose della volgar lingua*, accompagnandoli con una lettera indirizzata a Trifon Gabriele⁴. Il terzo, invece, richiese una gestazione più lunga, che si protrasse quasi fino all'uscita per i tipi di Giovanni Tacuino. La motivazione risiede nelle differenti tematiche relative al volgare trattate in ciascuna parte, riassumibili nella sua storia (I libro), nell'analisi e conseguente serie di indicazioni retoriche (II libro) e nell'allestimento di una

¹ Cfr. PICO DELLA MIRANDOLA, *De imitatione libellus*, cit., p. 140: «Nostro in animo idea quaedam et tanquam radix *inest* aliqua, cuius vi ad quodpiam muneris obeundum animamur, et tanquam ducimur manu, atque ab aliis quibusdam abducimur».

² Cfr. BEMBO, *De imitatione*, cit., p. 170.

³ Cfr. G. MAZZACURATI, *Misure del Classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 194-196.

⁴ Cfr. P. BEMBO, *Lettere*, a c. di E. TRAVI, vol. II, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, pp. 57-58: «Averete con questa, M. Trifon mio caro, quanto sin qui ho scritto sopra la volgar lingua, che sono due libri, e forse la mezza parte di tutta l'opera».

grammatica (III libro), che metodologicamente affrontano una complessità assolutamente nuova rispetto alle teorie elaborate fino a quel momento. I primi due libri, come nota Dionisotti¹, furono scritti velocemente, grazie però a una precedente riflessione, frutto di studi che abbiamo visto testimoniati dallo stesso Bembo nella sua confutazione della dottrina platonica della preesistenza delle Idee riportata da Pico. Il terzo e conclusivo libro trattava una materia mai affrontata, che si presentava in maniera informe e in attesa di un ordinatore, necessitando quindi di un lungo tempo di elaborazione. In realtà prima del 1525 era già stata approntata una grammatica volgare, le *Regole grammaticali della volgar lingua* pubblicate da Giovan Francesco Fortunio nel 1516, ma in maniera incompleta, mancando gli ultimi tre dei cinque libri previsti². Bembo era a conoscenza di questo testo fin dalla sua preparazione, tanto da raccomandare a Trifon Gabriele, al momento dell'invio dei primi due libri delle *Prose*, di evitare che i vari «Calmeti», tra i quali è verosimile ipotizzare un riferimento anche a Fortunio, potessero venire a conoscenza dei suoi studi³. E proprio la volontà bembiana di risultare il primo sistematore del volgare spiega anche la cronologia interna della sua opera, che è strutturata in forma di dialogo ambientato a Venezia nel 1502. L'anno non è casuale, in quanto l'altezza della data, che anticipa ampiamente anche l'operazione del Fortunio, esprime la novità della discussione affrontata dai quattro protagonisti, Giuliano de' Medici, Federico Fregoso, Ercole Strozzi e Carlo Bembo. Il primo libro è una storia del volgare, destinata a dare una base scientifica e teorica a un uso, che ormai era già più che affermato, ma che Bembo non intendeva accettare acriticamente⁴. Alla domanda di Ercole Strozzi sul quando e sul come fosse nata la lingua volgare, è pronta la risposta del Fregoso:

Il quando – rispose messer Federigo – sapere appunto, che io mi creda, non si può, se non si dice che ella cominciamento pigliasse infino da quel tempo, nel quale incominciarono i barbari ad entrare nella Italia e ad occuparla, e secondo che essi vi dimorarono e tenner piè, così ella crescesse e venisse in istato. Del come, non si può errare a dire che, essendo la romana lingua e

¹ Cfr. BEMBO, *Prose e rime*, cit., p. 34.

² Cfr. G. PISTILLI, *FORTUNIO, Giovanni Francesco*, in *DBI*, vol. XLIX, 1997, p. 258.

³ Cfr. BEMBO, *Lettere*, cit., p. 59: «Perché sono alquanti che scrivono della lingua volgare, come intendo, pregate da parte mia quelli che leggeranno questi miei scritti, che non vogliono dire ad altri la contenenza loro, ché non mancano in ogni luoco Calmeti».

⁴ Cfr. MARAZZINI, *Da Dante...*, cit., pp. 39-40.

quelle de' barbari tra sé lontanissime, essi a poco a poco della nostra ora una ora altre voci, e queste troncamente e imperfettamente pigliando, e noi apprendendo similmente delle loro, se ne formasse in processo di tempo e nascessene una nuova, la quale alcuno odore e dell'una e dell'altra ritenesse, che questa volgare è, che ora usiamo¹.

Riprendendo la teoria, risalente al secolo precedente, di Flavio Biondo (1392-1463), si ritrova l'origine del volgare nelle invasioni barbariche a danno di Roma e nella conseguente commistione della lingua degli invasori con quella latina². Fortunatamente questo linguaggio, rozzo nel suo principio, subisce un'evoluzione che lo porta, nell'opinione di Giuliano de' Medici, a migliorare fino alla forma che conosciamo in Dante, Petrarca e Boccaccio, i quali si differenzierebbero nella loro scrittura in quanto diverso era il loro ambiente storico-linguistico³. Ma a questa proposta controbatte, nel capitolo successivo, Carlo Bembo, il quale non può accettare una teoria naturalistica priva di qualsiasi attenzione per l'aspetto tecnico, e nel corso della sua esposizione viene anche chiarita l'essenza della trattazione delle *Prose*, che non rientrano in una ricerca linguistica legata all'uso quotidiano, bensì a quello letterario. Se lo stile degli scrittori mutasse insieme al linguaggio quotidiano, creando quindi una corrispondenza fra i due, sarebbe come ammettere che gli autori letterari si servono della lingua del popolo, con la paradossale conclusione che sono maggiormente degni di lode banali saltimbanco piuttosto che Virgilio. Invece, una volta riconosciuta la superiorità degli *auctores* della tradizione, a essa è necessario rifarsi per raggiungere il massimo livello di letterarietà. Si può così giungere alla

¹ Cfr. *PVL*, I, VII, p. 86.

² Cfr. F. BIONDO, *De verbis romanae locutionis*, XXV, in *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, a c. di B. NOGARA, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1927, p. 129: «Postea vero quam urbs a Gothis et Vandalis capta inhabitari coepta est, non unus iam aut duo infuscati, sed omnes sermone barbaro inquinati ac penitus sordidati fuerunt; sensimque factum est, ut pro Romana latinitate adulterinam hanc barbarica mixtam loquelam habeamus vulgarem».

³ Cfr. *PVL*, I, XVII, pp. 116-117: «Era il nostro parlare negli antichi tempi rozzo e grosso e materiale, e molto più oliva di contado che di città. Per la qual cosa Guido Cavalcanti, Farinata degli Uberti, Guittone e molt'altri, le parole del loro secolo usando, lasciarono le rime loro piene di materiali e grosse voci altresì. [...] Né stette guari, che la lingua lasciò in gran parte la prima dura corteccia del pedal suo. Laonde Dante, e nella Vita Nuova e nel Convito e nelle Canzoni e nella Comedia sua, molto si vede mutato e differente da quelli primieri che io dico. [...] Furono pochi anni appresso il Boccaccio e il Petrarca, i quali, trovando medesimamente il parlare della patria loro altrettanto o più ancora cangiato da quello che trovò Dante, cangiarono in parte altresì i loro componimenti. Ora vi dico, che sì come al Petrarca e al Boccaccio non sarebbe stato dicevole che eglino si fossero dati allo scrivere nella lingua di quegli antichi lasciando la loro, quantunque essi l'avessero e potuto e saputo fare, così né più né meno pare che a noi si di sconvenga, lasciando questa del nostro secolo, il metterci a comporre in quella del loro, ché si potrebbe dire, messer Carlo, che noi scriver volessimo a' morti più che a' vivi».

fissazione dei modelli della letteratura volgare, che vengono individuati in Petrarca e Boccaccio¹. Ecco la grande operazione compiuta dallo studioso veneziano, che trasporta le categorie proprie dell'Umanesimo latino nella cultura rinascimentale e istituisce punti di riferimento ai quali tutti devono inevitabilmente guardare, con una capacità d'imposizione tale, da sminuire per alcuni anni l'importanza del massimo esempio di poesia volgare che era Dante. Quest'ultimo, infatti, al contrario delle altre due Corone, non era apprezzato, soprattutto a causa di scelte linguistiche che non rientravano nella sensibilità bembiana² e che rischiavano di escluderlo da quella tradizione, nella quale invece riprese presto il suo posto grazie all'intervento di autori come Carlo Lenzone con la sua *In difesa della lingua fiorentina e di Dante, con le regole da far bella e numerosa la prosa*, pubblicata nel 1556.

Stabilito il campo di ricerca e di azione, nel secondo libro delle *Prose* si passa all'analisi retorica e stilistica dei modelli, che diventano così la fonte delle norme che regolano la lingua letteraria. Carlo Bembo rende nota l'impostazione che intende dare alla discussione e precisa che il dibattito verterà su quella che, fra le

¹ Cfr. *PVL*, I, XVIII, pp. 117-118: «Debole e arenoso fondamento avete alle vostre ragioni dato, se io non m'inganno, Giuliano, dicendo, che perché le favelle si mutano, egli si dee sempre a quel parlare, che è in bocca delle genti, quando altri si mette a scrivere, appressare e avvicinare i componimenti, con ciò sia cosa che d'esser letto e inteso dagli uomini che vivono si debba cercare e procacciare per ciascuno. Perciò che se questo fosse vero, ne seguirebbe che a coloro che popolarosamente scrivono, maggior loda si convenisse dare che a quegli che le scritture loro dettano e componono più figurate e più gentili; e Virgilio meno sarebbe stato pregiato, che molti dicatori di piazza e di volgo per avventura non furono, con ciò sia cosa che egli assai sovente ne' suoi poemi usa modi del dire in tutto lontani dall'usanze del popolo, e costoro non vi si discostano giamai. La lingua delle scritture, Giuliano, non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza; che altramente ella discostare se ne dee e dilungare, quanto le basta a mantenersi in vago e in gentile stato»; e I, XIX, pp. 121-122: «Ma quante volte avviene che la maniera della lingua delle passate stagioni è migliore che quella della presente non è, tante volte si dee per noi con lo stile delle passate stagioni scrivere, Giuliano, e non con quello del nostro tempo. [...] E molto meglio faremo noi altresì, se con lo stile del Boccaccio e del Petrarca ragioneremo nelle nostre carte, che non faremo a ragionare col nostro, perciò che senza fallo alcuno molto meglio ragionarono essi che non ragioniamo noi».

² Cfr. *PVL*, II, V, pp. 138-139: «Il qual poeta [Dante] non solamente se taciuto avesse quello che dire acconciamente non si potea, meglio avrebbe fatto [...], ma ancora se egli avesse voluto pigliar fatica di dire con più vaghe e più onorate voci quello che dire si sarebbe potuto, chi pensato v'avesse, et egli detto ha con rozze e disonorate, sì sarebbe egli di molto maggior loda e grido, che egli non è; come che egli nondimeno sia di molto. Che quando e' disse:

Biscazza, e fonde la sua facultate,

Consuma o Disperde avrebbe detto, non *Biscazza*, voce del tutto dura e spiacevole; oltre che ella non è voce usata, e forse ancora non mai tocca dagli scrittori. Non fece così il Petrarca, il quale, lasciamo stare che non togliesse a dire di ciò che dire non si potesse acconciamente, ma, tra le cose dette bene, se alcuna minuta voce era, che potesse meglio dirsi, egli la mutava e rimutava, infino attanto che dire meglio non si potesse a modo alcuno».

cinque parti della retorica antica, può essere classificata come *elocutio*¹. Nei capitoli successivi si giunge all'impostazione di un vero e proprio studio di fonetica e di metrica, con l'analisi dei suoni delle parole e delle rime², ma su questo libro torneremo ben più diffusamente nelle pagine dedicate all'approfondimento degli rapporti fra le teorie linguistico-poetiche e quelle musicali nel corso del Cinquecento. Secondo il musicologo Mace, infatti, la concezione bembiana della *elocutio* tende a mettere in risalto le qualità sonore del linguaggio, così che le parole, e addirittura le singole lettere, diventano capaci di esprimere significati con il loro puro suono, indipendentemente dal campo semantico di appartenenza. Il secondo libro delle *Prose* avrebbe allora suggestionato i musicisti contemporanei a tal punto, da spingerli nella direzione del madrigale, una forma musicale che, vedremo, era basata sulla traduzione melodica e armonica del senso del testo musicato³.

Il terzo e conclusivo libro, come detto, intende offrire una dettagliata grammatica del volgare. Senza addentrarsi in un'analisi minuta di questa sezione, che da sola occupa circa metà del testo nella sua interezza, è il caso di mettere in evidenza la strutturazione e la modalità espositiva, che supera la mera elencazione di norme e, sfruttando la forma dialogica in cui è redatta, offre una discussione attiva, nella quale è dato spazio alla giustificazione di ogni scelta e di eventuali eccezioni. Così Giuliano può aprire la giornata iniziando a esporre le caratteristiche dei nomi, i quali, distinguendosi in maschili e femminili, terminano sempre in vocale, che può essere O, E, oppure, più raramente, I, mentre non è mai la U, salvo che in due casi rappresentati da *tu* e *gru*; nel plurale dei maschili vi è sempre la I⁴.

¹ Cfr. *PVL*, II, IV, p. 136: «Non della materia, dintorno alla quale alcuno scrive, ma del modo col quale si scrive, s'è ragionato ieri e ragionasi oggi tra noi».

² Cfr. *PVL*, II, X, p. 147: «È suono quel concerto e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime».

³ Cfr. MACE, *Pietro Bembo...*, cit., pp. 71-91.

⁴ Cfr. *PVL*, III, III, pp. 186-188: «E per incominciar dal Nome, dico che, sì come nella maggior parte delle altre lingue della Italia, così eziandio in quella della città mia, i nomi in alcuna delle vocali terminano e finiscono sempre; sì come naturalmente fanno ancora tutte le toscane voci, da alcune pochissime in fuori. E questi nomi altro che di due generi non sono: del maschio e della femina. [...] Ne' maschi il numero del meno più fini suole avere. Perciò che egli e nella *O* termina, che è nondimeno comunemente fine delle altre lingue volgari, e nella *I*, che proprio fine è della toscana in alquante di quelle voci, che nomi propriamente si chiamano, *Neri Geri Rinieri* e simili. [...] Termina eziandio nelle *E*, nella quale, tra gli altri, generalmente hanno fine que' nomi, che o maschi o di femina o pure neutri che essi siano, nel secondo loro caso d'una

Ma ecco che immediata giunge la risposta di Carlo Bembo, il quale, sempre attraversando la tradizione letteraria italiana, contesta ciò che ha appena udito, prima che, con l'ulteriore intervento del Fregoso, si sfoci anche nel campo della poetica e della storia della letteratura¹. Sul modello di questo breve esempio appena riportato si svolge il terzo libro delle *Prose*, la cui importanza è legata soprattutto al fatto che si inseriscono nella questione della lingua, ma in realtà vanno oltre col trasferimento del discorso sulla lingua letteraria, inaugurando quindi, e dandogli licenza, l'idea di classicismo applicata alla letteratura volgare. Inoltre avviano una nuova pratica metodologica, legata alla sistematicità che Bembo impiega in maniera quasi scientifica per presentare tutte le proposte che intende confutare fino a creare una solida base su cui poggiare le proprie idee. Effettivamente, dopo l'uscita e la rapida diffusione del testo bembiano, vi è un cambiamento nelle discussioni affrontate, che si spostano dalla scelta della lingua, ormai indirizzata verso Petrarca e Boccaccio, alla sua codificazione e dettagliata analisi. È in conseguenza di questa nuova modalità di ricerca che i trattatisti del secolo ci hanno lasciato i mezzi per

sillaba crescono nel latino, *Amore Onore Vergine Margine*. [...] Nella *U* niuno toscano nome termina, fuori che *Tu* e *Gru*; la qual voce così si dice nel numero del più, come in quello del meno, *la Gru le Gru. La Virtù e le Virtù*, che si dicono, e dell'altre, non sono voci compiute. Ma tuttavolta, in qualunque delle vocali cada il numero del meno nelle voci del maschio, quello del più sempre in *I* cade».

¹ Cfr. *PVL*, III, IV, pp. 189-190: «Egli non si pare che così sia, Giuliano, come voi dite, che nella *I* tutti i nomi del maschio forniscano, i quali nel numero del più si mandan fuori, almeno ne' poeti; con ciò sia cosa che si legga:

Togliendo gli anima', che sono in terra;

e ancora,

Che v'eran di lacciuo' forme sì nove;

dove si vede che *Anima'* e *Lacciuo'* sono voci del numero del più, e nondimeno nella *I* non forniscono. [...] Perché il Magnifico, a queste parole rispondendo, così disse: – Queste voci, messer Ercole, che ora il Bembo da Dante e dal Petrarca ci reca, voci intere non sono, anzi son fatte tali dalla licenza de' poeti. [...] E io vi ragionava delle intere, che, in queste due, *Animali* e *Lacciuoli* sono, delle quali le due ultime lettere sono sì deboli, che poco perdono, se pure non acquistano, le dette voci da questo canto. E sono tuttavia di quelli che nella scrittura niente vogliono che si lievi di loro, anzi si lascino intere; quantunque poscia, leggendo il verso, così le mandan fuori, come voi fatto avete. Il che si fa medesimamente in quelle voci, che con tre vocali finiscono, le quali tutte interamente si scrivono, e nondimeno alle volte si leggono e proferiscono non intere:

Non era vinto ancora Montemalo
dal nostro Uccellatoio; che com'è vinto
nel montar su, così sarà nel calo

e ancora,

Lasciala tal, che di qui a mill'anni
ne lo stato primaio non si rinselva.

Né solo Dante, ma gli altri toscani poeti ancora questa licenza si presero in altre così fatte voci. – Niuna licenza, – disse allora acciò frammettendosi messer Federigo – che nuova fosse, si presero i vostri poeti, Giuliano, nel così fare come avete detto; perciò che vie di lor prima i Provenzali così facevano, che *Gioia Noia* essi senza la vocale ultima scriveano, e d'una sillaba essere la ne facevano».

comprendere le influenze e gli scambi verificatisi all'interno delle teorie retorico-poetiche e quelle musicali e che saranno individuati nel corso del presente studio.

1.4. Castiglione e la teoria linguistica cortigiana

Le *Prose della volgar lingua* riscossero presto una vasta approvazione, ma inevitabilmente incontrarono anche la diffidenza di chi non era d'accordo sulla cristallizzazione linguistica subordinata alla scelta di due modelli trecenteschi, che, come abbiamo visto affermare in maniera chiara dallo stesso Bembo¹, separava la forma della lingua dal suo divenire storico. Uno degli esponenti di questa opposta corrente di pensiero fu Baldassar Castiglione, che affidò le proprie riflessioni a *Il libro del Cortegiano*, nel quale evidentemente appoggiava le teorie inaugurate da Calmeta e proseguite anche da Trissino. La sua scrittura fu molto laboriosa e, nonostante venisse pubblicato nel 1528, la stesura si era prolungata per più di dieci anni passando attraverso tre redazioni, la prima completata nel 1516, la seconda nel 1521 e la terza nel 1524². Strutturato come un dialogo avvenuto nel 1507 nel palazzo di Urbino, si proponeva di essere un manuale per formare il perfetto uomo di corte e in questo contesto affronta anche il problema della lingua, seppure senza l'organica sistemazione che informava la trattazione di Bembo. Proprio contro quest'ultimo si pone immediatamente nel momento in cui viene applicato il principio della «sprezzatura» alla questione della lingua:

Questa virtù adunque contraria alla affettazione, la qual noi per ora chiamiamo sprezzatura, oltre che ella sia il vero fonte donde deriva la grazia, porta ancor seco un altro ornamento, il quale accompagnando qualsivoglia azione umana, per minima che ella sia, non solamente subito scopre il saper di chi la fa, ma spesso lo fa estimar molto maggior di quello che è in effetto. (I, XXVIII)³

Allor messer Federico, – Veramente, – disse, – ragionando tra noi, come or facciamo, forse saria male usar quelle parole antiche toscane; perché, come voi dite, dariano fatica a chi le dicesse ed a chi le udisse e non senza difficoltà sarebbono da molti intese. Ma chi scrivesse, crederei ben io che facesse errore non usandole perché danno molta grazia ed autorità alle

¹ Cfr. *PVL*, I, XVIII, pp. 117-118: sono le pagine, già analizzate, in cui Carlo Bembo espone la necessità di tenersi distanti dalla lingua del popolo.

² Cfr. P. FLORIANI, *La genesi del «Cortegiano»: i problemi*, in *Bembo e Castiglione...*, cit., p. 104.

³ Cfr. B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a c. di B. MAIER, Torino, UTET, 1964, p. 128.

scritture, e da esse risulta una lingua più grave e piena di maestà che dalle moderne. – Non so, – rispose il Conte, – che grazia o autorità possan dar alle scritture quelle parole che si deono fuggire, non solamente nel modo del parlare, come or noi facciamo (il che voi stesso confessate), ma ancor in ogni altro che imaginar si possa. Ché se a qualsivoglia omo di bon giudicio occorresse far una orazione di cose gravi nel senato proprio di Fiorenza, che è il capo di Toscana, o ver parlar privatamente con persona di grado in quella città di negoci importanti, o ancor con chi fosse dimesticchissimo di cose piacevoli, con donne o cavalieri d’amore, o burlando o scherzando in feste, giochi, o dove si sia, o in qualsivoglia tempo, loco o proposito, son certo che si guardarebbe d’usar quelle parole antiche toscane; ed usandole, oltre al far far beffe di sé, darebbe non poco fastidio a ciascun che lo ascoltasse. Parmi adunque molto strana cosa usare nello scrivere per bone quelle parole, che si fuggono per viciose in ogni sorte di parlare; e voler che quello che mai non si conviene nel parlare, sia il più conveniente modo che usar si possa nello scrivere. Ché pur, secondo me, la scrittura non è altro che una forma di parlare che resta ancor poi che l’omo ha parlato, e quasi una imagine o più presto vita delle parole.

(I, XXIX)¹

Il primo brano tratta l’importanza della *sprezzatura*. È una delle qualità più importanti che il perfetto cortigiano deve avere e consiste nella «grazia» e nella naturalezza, con cui egli compie le sua attività, siano esse pratiche o intellettuali. Un suo grande merito risiede anche nel fatto che trasmette agli altri un’idea maggiore di capacità e competenza rispetto alla reale; chi infatti evita l’artificiosità dell’«affettazione» mostra di compiere un’azione che ben rientra in quelle che sono le sue possibilità. I benefici della *sprezzatura* sono evidenti in qualunque applicazione alla sfera delle arti umane, così un danzatore, già al suo primo passo, se effettua il movimento in maniera naturale offre subito l’impressione di essere esperto e abile; o un pittore che dà un semplice colpo di pennello sulla tela, ma lo fa senza tradire alcuna tecnica, si dimostra abile e pieno di grazia. E in maniera non differente anche l’uso forzato di arcaismi toscani deve essere assolutamente evitato². La puntualizzazione ci introduce al secondo brano, in cui Federico Fregoso

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 130-131.

² Cfr. *Ivi*, p. 129: «Nel danzare un passo solo, un sol movimento della persona grazioso e non sforzato, subito manifesta il sapere de chi danza. [...] Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenza dell’artifice, circa la opinion della quale ognuno poi si estende secondo il suo giudicio; e ’l medesimo interviene quasi d’ogni altra cosa. [...] E certo a me sarebbe non piccola fatica, se in questi nostri ragionamenti io volessi usar quelle parole antiche toscane, che già sono dalla consuetudine dei Toscani d’oggi di rifiutate; e con tutto questo credo che ognun di me rideria».

approva il rifiuto del toscano antico per le discussioni orali, ma ritiene che forse sarebbe il caso di impiegarlo nel campo della scrittura, la quale potrebbe guadagnare in grazia, che è sempre il fine a cui deve tendere il cortigiano. Ma puntuale arriva la disapprovazione di Ludovico da Canossa, che procede con una vera e propria messa alla berlina di coloro che eventualmente parlassero in questo idioma ormai desueto, prima di concludere che quindi anche nella scrittura non si può fare altrimenti, in virtù della corrispondenza fra lingua d'uso e lingua letteraria, la cui unica differenza è la sopravvivenza nel tempo della seconda sulla prima.

Il modello di Bembo subisce un duplice attacco. L'uso di un linguaggio che era stato di Petrarca e di Boccaccio costringe a uno sforzo e a un'affettazione che *fa fare beffe di sé*, e impedisce il conseguimento della grazia. D'altra parte si pone un problema che non è solo legato alle qualità che il cortigiano deve possedere, ma a una reale concezione sociolinguistica. Se Bembo aveva precisato che la scrittura letteraria non aveva nessuna relazione con la lingua d'uso¹, Castiglione afferma esattamente il contrario. Si tratta di uno scontro inevitabile se pensiamo che, come nota Mazzacurati, la cultura cortigiana, al contrario di quella toscana, si caratterizzava per una indeterminatezza geografica, che si rispecchiava in una molteplicità delle fonti. Conseguenza inevitabile era proprio l'impossibilità dell'imposizione di un modello statico e non corrispondente ad alcuna delle istanze sociali che di questa cultura erano parte integrante. Il linguaggio era concepito alla stregua di un qualsiasi strumento con utilità pratiche, la cui funzione principale era quella di tenere unita un'ideale *κοινὴ* e che quindi non poteva cristallizzarsi in una forma data, ma doveva tenere sempre conto dei mutamenti presenti nell'uso quotidiano². D'altronde anche nella veloce considerazione del capitolo XXXII circa la giovane età del volgare e la qualità dei suoi esponenti, dopo essersi mosso in un campo che si potrebbe considerare bembiano, Castiglione conclude nell'ottica del rapporto appena analizzato fra uso e letterarietà. Il volgare è una corruzione del latino e si è variamente evoluto nelle diverse zone d'Italia, finché la Toscana non lo ha curato e fornito di grande dignità, grazie principalmente ai suoi tre grandi poeti,

¹ Cfr. *PVL*, I, XVIII, p. 118: Carlo Bembo sostiene che la lingua letteraria «non dee a quella del popolo accostarsi».

² Cfr. MAZZACURATI, *Misure...*, cit., pp. 44-47.

la cui grandezza non è stata però quella di elevarsi al di sopra del popolo e distaccarsene. Essi sono stati semplicemente capaci di servirsi in maniera ingegnosa della lingua parlata dai loro contemporanei¹.

La disputa sul tema della lingua, che comprende i capitoli XXVIII-XXXIX del primo libro, si chiude col definitivo rifiuto dell'impostazione bembiana:

Molti vogliono giudicare i stili e parlar de' numeri e della imitazione; ma a me non sanno già essi dare ad intendere che cosa sia stile né numero, né in che consista la imitazione, né perché le cose tolte da Omero o da qualche altro stiano tanto bene in Virgilio, che più presto paiano illustrate che imitate; e ciò forse procede ch'io non son capace d'intendergli. Ma perché grande argomento che l'om sappia una cosa è il saperla insegnare, dubito che essi ancora poco la intendano; e che e Virgilio e Cicerone laudino perché sentono che da molti son laudati, non perché conoscano la differenza che è tra essi e gli altri; ché in vero non consiste in avere una osservazione di due, di tre o di dieci parole usate a modo diverso dagli altri. [...] Così io ancora poco mi curarei, se da un toscano fossi ripreso d'aver detto più tosto *satisfatto* che *sodisfatto*, ed *onorevole* che *orrevole*, e *causa* che *cagione*, e *populo* che *popolo*, ed altre tai cose.
(I, XXXIX)²

Ludovico da Canossa riprende in maniera volutamente generica e con poco riguardo le modalità di ricerca di chi pone la propria attenzione agli stili, ai ritmi e all'importanza dell'imitazione. Giustifica poi la sua conoscenza superficiale di questi argomenti con l'effettiva incapacità esplicativa dei loro sostenitori, che a ben guardare sono i primi a non essere pienamente consapevoli dei motivi per cui Cicerone e Virgilio siano degni di tanta lode. Infine è considerata quasi ridicola l'idea che si possa giudicare il valore letterario dall'uso o meno di alcune parole e dalla loro forma, perciò non bisogna dare alcuna importanza alla perfetta aderenza agli aspetti linguistici del toscano. La perorazione di Ludovico svuota della sua essenza la teoria linguistica toscana trecentesca e la presenta come una sorta di

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 136-137: «Questa nostra lingua, che noi chiamiamo volgare, è ancor tenera e nova, benché già gran tempo si costumi; perché, per essere stata la Italia non solamente vessata e depredata, ma lungamente abitata da' barbari, per lo commercio di quelle nazioni la lingua latina s'è corrotta e guasta, e da quella corruzione son nate altre lingue. [...] Questa adunque è stata tra noi lungamente incomposta e varia, per non aver avuto chi le abbia posto cura, né in essa scritto, né cercato di darle splendor o grazia alcuna; pur è poi stata alquanto più culta in Toscana, che negli altri lochi della Italia; e per questo par che 'l suo fiore insino da que' primi tempi qui sia rimaso, per aver servato quella nazione gentil accenti nella pronunzia ed ordine grammaticale in quello che si convien, più che l'altre; ed aver avuti tre nobili scrittori, i quali ingeniosamente e con quelle parole e termini che usava la consuetudine de' loro tempi hanno espresso i lor concetti; il che più felicemente che agli altri, al parer mio, è successo al Petrarca nelle cose amorose».

² Cfr. *Ivi*, pp. 152-153.

capriccio estetico senza un reale fondamento nella realtà storica. Trova qui la sua perfetta conclusione un discorso basato, come detto, sull'importanza del linguaggio come strumento pratico di utilità sociale capace di regolamentarsi grazie alla legge dell'uso. È evidente che Castiglione si dimostra il più consapevole elaboratore della teoria cortigiana, in quanto ne coglie le motivazioni storiche e culturali e nell'analisi di queste inserisce le sue proposte.

1.5. Sistemazione grammaticale e stilistica del volgare

La pubblicazione di opere quali le *Prose della volgar lingua* e *Il libro del Cortegiano* segnano un passaggio fondamentale nella cultura letteraria del Cinquecento. Il volgare è ormai una lingua affermata e questi due testi sono la massima elaborazione delle due principali tendenze, quella cortigiana e quella bembiana, alla quale in diversi modi facevano riferimento i sostenitori del toscano e del fiorentino. Dagli anni Trenta in poi, le varie discussioni linguistiche hanno Bembo e Castiglione, con le loro proposte, come punto di partenza, ma esse assumono anche nuovi aspetti e caratteri. Proprio sull'esempio della minuziosa analisi svolta nelle *Prose*, e in virtù della presenza di una lingua ormai comunemente accettata, oltre a cercare di affermare la superiorità di un modello piuttosto che un altro, i protagonisti del dibattito letterario svolgevano anche operazioni e studi fonetici, lessicali e stilistici. Insomma, trovata finalmente la lingua, si cercava ora di individuarne le norme stilistiche e grammaticali. È interessante notare che la maggior parte di questi trattatisti, che proprio con il genere del trattato nel corso del secolo vogliono affermare un loro ruolo attivo nella società¹, appartengono a una delle Accademie che cominciano a sorgere in questi anni. Queste istituzioni rappresentano un'evoluzione culturale fondamentale rispetto al Quattrocento, quando gli intellettuali umanisti avevano operato una sorta di settorializzazione dei saperi, che ora veniva superata grazie alla varietà di interessi coltivati in tali congregazioni culturali. L'Accademia diventa un mezzo immediato di diffusione culturale, che impiega come lingua ufficiale il volgare, così da farlo

¹ Cfr. S. MONTI, *L'età del Rinascimento*, Palermo, Palumbo, 1979, p. 75.

finalmente assurgere a lingua degna di discussioni dottrinali e permettergli di superare questo, che era sempre stato il suo più grande ostacolo ideologico nel corso dei secoli¹. I due più importanti centri accademici del Cinquecento, tra l'altro i primi a essere fondati, furono l'Accademia Fiorentina e la padovana Accademia degli Infiammati, ed effettivamente quest'ultima sembra aver dato l'avvio a questo particolare fenomeno. L'Accademia Fiorentina, fondata il 1° novembre del 1540 con la denominazione «degli Umidi», cominciò subito ad attirare l'attenzione del duca Cosimo I de' Medici, che si pose nei suoi confronti con l'atteggiamento di mecenate, finché nel febbraio dell'anno successivo non divenne, sotto il suo patronato, «Fiorentina». Proprio l'appartenenza all'orbita medicea si rivela un limite culturale, che si riflette in un programma molto ristretto e campanilistico. I Medici, infatti, tentavano in quel periodo di imporre il loro autoritarismo per riprendere il potere su Firenze, dopo un periodo turbolento e teatro di molti cambiamenti, così che l'obiettivo principale dell'Accademia era semplicemente quello di imporre il modello linguistico-letterario toscano, alla cui base era quindi una motivazione politica piuttosto che culturale². Tale limitazione non apparteneva, invece, all'Accademia degli Infiammati, fondata nel giugno del 1540, quindi cinque mesi prima della Fiorentina, e che su questa esercitò anche una certa influenza, come si evince facilmente già dall'elenco di nomi rientrati a Firenze dopo l'esperienza padovana, tra i quali spiccano quelli di Ugolino Martelli o Bernardo Segni o ancora Benedetto Varchi³. Uno dei principali esponenti del circolo degli Infiammati fu Sperone Speroni, che ne fu anche l'ultimo principe, dal novembre del 1541 al marzo del 1542, prima che la breve storia dell'Accademia si concludesse⁴. Nella sua lunga vita (1500-1588) Speroni si occupò di svariati argomenti, evitando, fin dall'inizio della sua carriera di poligrafo, di limitare le sue ricerche al campo delle lettere e interpretando, in tal modo, lo spirito delle nascenti accademie, la cui costituzione era stata una reazione ai limiti speculativi degli umanisti quattrocenteschi e che

¹ Cfr. G. MAZZACURATI, *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia Fiorentina*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 40-42.

² Cfr. *Ivi*, pp. 109-110.

³ Cfr. R. S. SAMUELS, *Benedetto Varchi, the Accademia degli Infiammati, and the origins of the Italian academic movement*, in «Renaissance quarterly», XXIX, 4, 1976, pp. 603-604 e 624.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 604 e 628.

proprio per il loro nuovo approccio culturale attirarono lo studioso¹. La sua formazione fu fortemente influenzata dalle lezioni seguite, tra il 1523 e il 1525, presso Pietro Pomponazzi, filosofo aristotelico, dal quale apprese l'uso di filtrare razionalmente qualsiasi esperienza, fosse essa scientifica, filosofica o letteraria; il che lo condusse a una concezione poetica basata su schemi interpretativi fissi, in funzione di unica chiave di lettura di un fenomeno visto, aristotelicamente, come una rappresentazione di ciò che è verisimile. Questa mancanza di verità e la presenza di eccessivi artifici tecnici e formali, a discapito dei contenuti, portano Speroni a una predilezione per le scienze e per l'oratoria piuttosto che per la poesia. L'oratoria, infatti, si basa comunque sulla conoscenza del vero, che viene reso accessibile e fruibile anche per il popolo, svolgendo perciò anche una funzione sociale e civile². Ma il razionalismo aristotelico ha importanti conseguenze anche sulla concezione linguistica del nostro, convinto della possibilità di competere dialetticamente con il passato e di superarlo³. Ciò lo induce ad aderire all'ideale bembesco, che viene però snaturato e reinterpretato:

Consiglio e ammonisco voi, messer Lazaro, scrivere e parlare latino, come quello che assai meglio scrivete e parlate latino che non volgare; ma voi gentiluomo, il quale o la pratica della corte o l'inclinazione del vostro nascimento stringe a far altramente, altramente consiglio; e facendo altramente non solamente non viverete inonorato, ma tanto più glorioso quanto scrivendo e parlando bene volgare, almeno a' volgari sarete caro; ove malamente scrivendo e parlando latino, vile sareste a' dotti parimente e indotti. Né vi persuada l'eloquenzia di messer Lazaro più tosto a divenir mutolo che componere volgarmente, peroché così la prosa come il verso della lingua moderna è in alcune materie poco meno numerosa e di ornamenti capace della greca e della latina. I versi hanno lor piedi, lor armonia, lor numeri; le prose il lor flusso di orazione, le lor figure e le loro eleganzie di parlare; repetizioni, conversioni, complessioni e altre tai cose; per le quali non è forse, come credete, diversa una lingua dall'altra, ché se le parole sono diverse, l'arte del comporre e dell'adunarle è una cosa medesima nella latina e nella toscana⁴.

¹ Cfr. M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in «Filologia veneta», II, 1989, p. 91.

² Cfr. S. SPERONI, *Dialogo della retorica*, in *TC*, p. 678: «Al vulgo poi che non sa nulla, né fa pensier di sapere, e pur è parte della republica, l'orazioni e le rime son tutto 'l cibo e tutto 'l frutto della sua vita. Il qual vulgo non avendo vertù di digerir le scienze e in suo pro convertirle, de' loro odori e delle loro similitudini, gli oratori ascoltando, suole appagarsi; e così vive e mantiensì».

³ Cfr. MAZZACURATI, *La questione della lingua...*, cit., pp. 53-54.

⁴ Cfr. S. SPERONI, *Dialogo delle lingue*, in *TC*, pp. 600-601.

Chi parla è lo stesso Bembo, uno dei protagonisti, insieme a Lazzaro Bonamico, il *cortegiano*, lo *scolare*, Giovanni Lascaris e il Peretto, dietro il quale si nasconde Pietro Pomponazzi, del *Dialogo delle lingue*. L'opera fu scritta negli anni Trenta, ma pubblicata nel 1542, e in essa l'autore ha cercato innanzitutto di mostrare in maniera obiettiva le tesi linguistiche avvicendatesi dall'inizio del secolo, facendone portavoce i diversi interlocutori, per poi esporre la nuova proposta. Interessante è la presenza del *cortegiano* e dello *scolare*, due personaggi anonimi, che proprio dal loro anonimato ricevono la loro funzione rappresentativa di un intero gruppo culturale. Se un carattere definito come Bembo non può che essere rappresentante, o almeno, vedremo, dovrebbe esserlo, delle teorizzazioni esposte nelle *Prose della volgar lingua*, il *cortegiano*, dall'altra parte, diventa la sintesi delle diverse proposte avanzate, ognuna con le sue peculiarità, da vari intellettuali, quali Trissino o Castiglione¹. Lo *scolare*, invece, denuncia la rivoluzione culturale vissuta in prima persona da Speroni² e il suo ingresso nel dialogo è segnato da una dichiarazione quasi polemica, in cui è sintetizzata la serie di motivazioni, che hanno portato alla nascita delle Accademie³. Egli afferma di non essere a lungo intervenuto nella discussione, in quanto non uno studioso di lingue, e aver preferito perciò ascoltare e imparare da intellettuali del calibro di Bembo e di Bonamico, che rappresentano quella cultura umanistica che Speroni in prima persona rifiutava. Tale rifiuto è evidente dalla revisione operata nei confronti delle concezioni linguistiche di Bembo, che nel brano riportato sono introdotte da un'osservazione degna di Castiglione, secondo il quale il fine ultimo del linguaggio è la comunicazione sociale. La scelta del volgare rispetto al latino, infatti, è giustificata dalla possibilità di essere quantomeno compreso da quel *vulgo* così lontano dal sapere filosofico e dal suo *medium* linguistico, il latino, che è a sua volta inutile, creando da una parte una separazione dai *volgari*, dall'altra una mancata accettazione tra i *dotti*, più attenti al corretto impiego della lingua che a ciò che

¹ Cfr. G. MAZZACURATI, *Il «cortegiano» (e lo «scolare») nel «Dialogo delle lingue» di Sperone Speroni*, in *Conflitti di culture...*, cit., p. 159-160.

² Cfr. MAZZACURATI, *La questione della lingua...*, cit., pp. 84-85.

³ Cfr. SPERONI, *Dialogo delle lingue*, cit., p. 617: «Gentiluomo, io non parlai fin ora, perché io non sapea che mi dire, non essendo mia professione lo studio delle lingue; ma volentieri ascoltai bramando e sperando pur d'imparare».

dicono. Terminata questa disamina sociolinguistica, vi è l'anomala esposizione di Bembo, il quale, come è lecito aspettarsi, esalta le qualità del volgare, dotato dei suoi ornamenti stilistici e formali sia in poesia sia in prosa, qualità che invece saranno negate completamente da Bonamico¹. Vi è però l'elemento spiazzante riconoscibile nel veloce confronto istituito con il latino e il greco, nei confronti dei quali il volgare, seppur di poco, è stilisticamente inferiore. Questa semplice concessione alle lingue classiche mina alle sue fondamenta il pensiero di Bembo, il quale, come si è già visto nella testimonianza del suo *De imitatione*², aveva trascorso anni in una ricerca assidua volta ad applicare al volgare le metodologie di studio che gli umanisti adoperavano per il latino, fino a individuare *auctores* insuperati, punti di riferimento ineludibili per chiunque scrivesse nel nascente italiano. Il Bembo speroniano, invece, ammette di reputare ancora questa lingua imperfetta e in evoluzione, e dai suoi studi sembra aver ricavato più che altro i mezzi per poter competere col passato e raggiungere una forma linguistica superiore a qualsiasi altra precedente, in piena conformità con le idee propugnate dall'Accademia degli Infiammati³.

Questa ideologia di Speroni influenzò buona parte delle successive discussioni, offrendo un esempio di approccio critico anche nei confronti di

¹ Cfr. *Ivi*, p. 607: «Il numero e l'armonia dell'orazione e del verso latino non è altro che artificiosa disposizione di parole, dalle cui sillabe, secondo la brevità e la lunghezza di quelle, nascono alcuni numeri, che noi altri chiamiamo piedi; onde misuratamente camina dal principio alla fine il verso e l'orazione. E sono di diverse maniere questi tai piedi, facendo i lor passi lunghi e corti, tardi e veloci, ciascheduno al suo modo, e è bell'arte quelli insieme adunare sì fattamente che non discordino fra se stessi, ma l'uno all'altro e tutti insieme siano conformi al soggetto; peroché d'alcune materie alcuni piedi sono quasi peculiari, e fra lor piedi quali meglio, quali peggio s'accompagnano al loro viaggio, e qualunque persona quelli a caso congiugne, non avendo riguardo né alla natura di quelli né alle cose di che intende di ragionare, i versi e l'orazioni sue nascono zoppe, e non dovrebbe nutrirlgli. E di questa cotal melodia non ne sono capaci gl'orecchi del vulgo, né lei altresì possono formare le voci della lingua volgare, la cui prosa io non so dire per qual ragione sia numerosa chiamata, se l'uomo in lei o non s'accorge o non cura né di spondei né di dattili né di trochei né d'anapesti e finalmente di niuna maniera di piedi, onde si move l'orazione ben regolata. Veramente questa nuova bestia di prosa volgare o è senza piedi e sdrucchiola a guisa di biscia o ha quelli di specie diversa molto dalla greca e dalla latina; e per conseguente di così fatto animale, come di mostro a caso creato oltra il costume e l'intenzione d'ogni buono intelletto, non si dovrebbe fare né arte né scienza. I versi veramente, in quanto son fatti d'undici sillabe, non paiono in tutto privi di piedi, ché le sillabe in loro hanno luogo e officio di piedi; ma in quanto quelle cotali possono esser lunghe e brevi a lor voglia, mai non dirò che sia diritto il lor calle, salvo se Monsignor non dicesse le rime esser l'appoggio de' versi, che gli sostengono e fanno andare dirittamente. La qual cosa non mi par vera, peroché, per quello ch'io n'oda dire, le rime sono più tosto come catena al sonetto e alla canzone che piedi o mani di versi loro».

² Cfr. BEMBO, *De imitatione*, cit., p. 171.

³ Cfr. MAZZACURATI, *La questione della lingua...*, cit., pp. 56-60.

elaborazioni all'apparenza inattaccabili e indiscutibili, come quella di Bembo. Inoltre, a partire da questi anni, gli autori allargarono lo spettro delle loro ricerche, concentrandosi anche sugli aspetti stilistici e su quelli grammaticali. All'interno dell'Accademia Fiorentina spicca, in questo senso, la figura di Pier Francesco Giambullari, il quale fu incaricato di scrivere la prima grammatica della lingua volgare fiorentina. Egli completò l'impresa con la pubblicazione, nel 1552, delle *Regole della lingua fiorentina*, note anche, secondo la dicitura della stampa, col titolo *De la lingua che si parla et scrive in Firenze*. L'opera risolve alquanto velocemente, nei primi due libri, la morfologia del fiorentino, per trattare più diffusamente di questioni retoriche e stilistiche nei restanti sei. Proprio in alcuni passaggi appartenenti a questo secondo gruppo è possibile individuare spunti di riflessione:

La *taciparla*, da' Greci *παρρησιότησις*, et da' Latini chiamata *preoccupatio*, finge di voler tacere una cosa; et dicela tuttavia. Esemplo, *io non dico che e' sia avaro; non lo accuso di scostumato; non lo biasimo di mala lingua; non voglio ragionare di queste cose*¹.

L'*addolciamaro*, *προδιόρθωσις* chiamata da' Greci, et da' Latini *precedens correctio*, mitiga et corregge le cose, non ancor dette, ma da dirsi; con il mostrare che ad esso dicitore sia molesto lo avere a dir cosa, da dispiacere a coloro che ascoltano. Esemplo, *Ancora che io conosca assai chiaramente di avere a dir cose da non piacervi, il che mi rincresce pure sommamente: la qualità nondimeno della causa, mi costringe contro a mia voglia, a darvi questa molestia*².

La *giugnicontrarij*, *συνοικείωσις* chiamata da' Greci, et *diversa rum rerum colligatio* da' Latini; contrariandosi con la ragione al creder comune, fa de 'l male, bene; et de 'l bene, male a suo beneplacito. Come *tengo io costui per uno huomo cattivo*³.

La *rendagevole*, da' Greci *ἐναντιότης*, et da' Latini chiamata *contrarietas*, con lo esemplo della cosa già fatta, arguisce et dimostra la facilità di quella da farsi. Esemplo, *quelli che noi abbiamo cacciati giù da' monti, temeremoli noi nel piano?*⁴

¹ Cfr. P. F. GIAMBULLARI, *Regole della lingua fiorentina*, a c. di I. BONOMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1986, pp. 312-313.

² Cfr. *Ivi*, p. 318.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 315-316.

⁴ Cfr. *Ivi*, p. 310.

La *rendingiuria*, da' Greci ἐπιτιμῆσις, et da' Latini chiamata *obiurgatio*, ripercuote lo adversario con quelle stesse parole, con le quali era stato punto¹.

I luoghi riportati sono chiari esempi della strutturazione del testo di Giambullari. Ogni figura viene sinteticamente descritta e messa in relazione col suo corrispondente latino e greco: la *taciparla* definisce la preterizione, l'*addolciamaro* la correzione preventiva, la *giugnicontrarij* la sineciosi, la *rendagevole* indica una sorta di opposizione, ma in effetti non esiste una figura precisa corrispondente, e la *rendingiuria* è una specie di risposta per le rime. Per la prima volta viene effettuata una disamina minuta delle figure retoriche e stilistiche del volgare fiorentino, a riprova che a questo punto le analisi dei trattatisti si spostano sui vari aspetti della lingua che ha stabilmente rimpiazzato il latino, e si creano discussioni anche sull'impiego delle parole, come dimostrano le *Voci formate di nuovo dal Giambullari* di Vincenzo Borghini, le cui pagine sono state la linea guida per la scelta delle cinque sezioni appena viste del testo di Giambullari:

Occorremi da considerar intorno a' nomi posti di nuovo dal Giambullari alle figure ecc., che mi pare che si sia ingannato in voler cavar la lingua nostra della sua natura; e questo in duo modi. Prima, e' non considera che certe proprietà sono in una lingua che non sono in un'altra, perché si vede che la lingua greca ha per suo proprio accidente, e non concesso ad altre, o almeno al latino e alla nostra, di comporre insieme e innestar le voci con somma leggiadria e efficacia, cosa che non torna punto bene né nella latina né nella nostra toscana, [...] e chi disse di loro *rudentisibilus* e *incurvicervicum* lo fece con fare rider la brigata, come ancor credo che lo facessi questo nostro uomo quando disse la *taciparla*, l'*addolciamaro*, la *giugnicontrarii*, la *rendagevole*, la *rendingiuria* e simili nomi da far sbigottire un cane. [...] Nel secondo luogo mi par da considerar che tutte le lingue non son buone a tutte le cose e che l'una è buona ad una cosa che non è buona a un'altra. Questo so che parrà duro a di molti, tutta volta ell'è tanto vera che chi considererà bene vedrà che le lingue hanno forza di variar per insino a' concetti, ché molte e molte cose dette, verbigrizia, da Omero gentilissimamente in quella sua natia lingua, traducendola nella nostra, non dico a parola a parola, che la colpa venga dalla traduzione, ma traducendolo in qual miglior modo si sia, quel medesimo concetto non riserberà la medesima grazia, talché quel che a noi medesimi ci piace in quella lingua, non ci piace in quell'altra².

L'opera di Borghini (1515-1580) non conobbe la diffusione del circuito dei testi a stampa, rimanendo limitata a un gruppo di amici e studiosi, quindi non fu certamente in grado di influenzare l'evoluzione della discussione linguistica del

¹ Cfr. *Ivi*, p. 309.

² Cfr. V. BORGHINI, *Voci formate di nuovo dal Giambullari*, in *DLC*, pp. 751-752.

secolo, ma rappresenta comunque una preziosa testimonianza. È evidente un'ormai sviluppata sensibilità nei confronti delle diverse questioni poste dallo studio di una lingua, tra cui quello della traduzione. Borghini è ben consapevole che la trasposizione da una lingua all'altra non è una semplice operazione di corrispondenza tra varie parole, ma implica anche una serie riferimenti concettuali e culturali ben più complessi. Tale consapevolezza gli consente di muovere critiche all'opera di Giambullari, considerata da questo punto di vista riduttiva e semplicistica, oltre che atta a suscitare ilarità, come aveva già fatto nell'antichità Pacuvio, il quale, secondo la testimonianza di Varrone, aveva adoperato termini come *rudentisibilus* e *incurvicervicum*¹. Si tratta di parole composte, che mal si adattano alla lingua latina, mentre nella greca risuonano *con somma leggiadria e efficacia*. Giambullari incorre nello stesso errore nel momento in cui, volendo definire in maniera sintetica e chiara le figure del fiorentino, conia denominazioni effettivamente cacofoniche generate da un'incuranza per le caratteristiche fonetiche di questa lingua, le quali, invece, erano entrate negli interessi dei letterati. Già nel 1525, infatti, Claudio Tolomei col suo *Polito* aveva operato uno studio approfondito dell'alfabeto toscano, che molto lucidamente era considerato difettoso a causa della sua origine legata a un principio di adattamento. Mentre Greci e Latini avevano creato il loro alfabeto ricercando una perfetta corrispondenza tra i suoni e le lettere, nel volgare si era verificato un prestito, nel senso che ai suoi suoni erano state adeguate le lettere latine². Questa ricerca metodica testimonia indiscutibilmente la posizione consolidata del volgare anche nel panorama letterario, che portava a una continua tensione al perfezionamento di tutte le sue caratteristiche, tra cui anche quelle metriche e ritmiche. Proprio queste ultime, inaugurate in maniera sistematica dalla trattazione bembiana, risulteranno di grande interesse per individuare rapporti e influenze fra le teorie musicali e quelle poetiche e retoriche del secolo, motivo per cui la loro discussione approfondita verrà riservata ai capitoli successivi

¹ Cfr. M. T. VARRONE, *L. L.*, V, 1, 7: «Nunc singulorum verborum origines expediam, quorum quattuor explanandi gradus. Infimus in quo populus etiam venit: quis enim non videt unde argentofodinae et viocurus? Secundus quo grammatica descendit antiqua, quae ostendit, quemadmodum quodque poeta finxerit verbum, quodque confinxerit, quodque declinarit; hic Pacui: 'rudentum sibilus', hic: 'incurvicervicum pecus'».

² Cfr. A. CAPPAGLI, *Due ricerche sulla fonetica del Tolomei*, in «Studi di grammatica italiana», XV, 1993, pp. 112-113.

Rimanendo nell'ambito dell'Accademia Fiorentina, abbiamo già accennato alla personalità di Benedetto Varchi, rientrato a Firenze dopo l'esperienza presso l'Accademia degli Infiammati, che si fece portatore di un ideale linguistico influenzato da una parte da Bembo e dal suo classicismo letterario, dall'altra da quell'attenzione agli aspetti socioculturali individuata in Speroni, che si realizza in una propensione ad accettare anche forme e locuzioni della lingua d'uso¹. Nel 1570, cinque anni dopo la sua morte, venne pubblicato *L'Ercolano*, un dialogo volto a difendere la lingua fiorentina, che risulta essere superiore a quelle classiche, a partire dalle sue qualità formali:

E dico, che la bellezza della lingua così Greca, come Latina, consiste primieramente nel numero e secondariamente nell'armonia; perché tanto i Latini, quanto i Greci nel comporre i loro versi e le loro prose avevano riguardo primieramente alla brevità e alla lunghezza delle sillabe, onde nasce il numero; e poi secondariamente, e quasi per accidente, all'acutezza e gravezza degli accenti, onde nasce l'armonia, perciocché, pure che il verso avesse i debiti piedi, e i piedi le debite sillabe, e le sillabe la debita misura, non badavano agli accenti, se non se in conseguenza; dove la bellezza della lingua volgare consiste primieramente nell'armonia e secondariamente nel numero, perché i Volgari nel comporre i loro versi e le loro prose hanno riguardo primieramente all'acutezza e alla gravezza degli accenti, onde nasce l'armonia, e poi secondariamente, e quasi per accidente, alla brevità e lunghezza delle sillabe, onde nasce il numero. [...] Se l'armonia è, come io non credo che alcuno possa negare che ella sia, più bella cosa e più piacevole e più grata agli orecchi che il numero, la lingua volgare, la quale si serve principalmente in tutti i componimenti suoi dell'armonia, è più bella che la greca e che la latina non sono, le quali si servono principalmente del numero².

Varchi basa il suo discorso sulla differenza tra numero e armonia, il primo generato dalla corretta composizione di sillabe brevi o lunghe, la seconda, invece, dalla sequenza di accenti gravi e acuti. Il numero e il suo ritmo quantitativo sono tipici del latino e del greco, mentre l'armonia è una peculiarità del volgare, che da qui riceve la sua consacrazione. Essendo infatti innegabile che l'armonia sia maggiormente gradita alle orecchie rispetto al numero, ne consegue in maniera naturale che le due lingue classiche siano inferiori. Data la scientificità con cui si giunge a risolvere il confronto linguistico, si tratta di un passaggio importante, nel

¹ Cfr. M. T. WARD, *Benedetto Varchi and the social dimensions of language*, in «Italice», LXVIII, 1991, p. 177.

² Cfr. B. VARCHI, *L'Ercolano*, a c. di M. VITALE, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. 292-296.

quale si denota una nuova consapevolezza e una sicurezza che permettono al volgare di emanciparsi da qualsiasi confronto con la classicità, consentendo e giustificando così il rapporto osmotico con la lingua d'uso accettato da Varchi e impensabile in ottica bembiana. Effettivamente, come nota Marazzini¹, ne *L'Ercolano Bembo* è il punto di partenza della discussione, ma alla fine viene “tradito” con le concessioni al fiorentino parlato, in un'ottica teorica meno cristallizzata e più evoluzionistica.

L'importanza del fiorentino riscontrabile in Varchi rientra chiaramente nel programma dell'Accademia Fiorentina, al cui interno furono mossi anche molti attacchi alle *Prose della volgar lingua*. Una delle conseguenze della loro pubblicazione, si è visto, era stata l'esclusione di Dante dai modelli letterari, contro la quale reagirono gli intellettuali dell'Accademia, in primo luogo nella persona di Giovan Battista Gelli. Egli trascorse tutta la sua vita, dal 1498 al 1563, a Firenze, dove aveva intrapreso il mestiere di calzolaio, prima di accedere all'Accademia degli Umidi nel 1540 e rimanerne un componente attivo anche nel suo passaggio sotto il patrocinio di Cosimo I. Sono questi gli anni in cui tiene lezioni dantesche e si impegna, come Giambullari, nel tentativo di organizzare una grammatica fiorentina. Una delle sue opere principali, pubblicata inizialmente senza il suo consenso nel 1546 e nella versione definitiva e completa nel 1548, è *I capricci del bottaio*, dieci dialoghi (o *ragionamenti*) che hanno come interlocutori il bottaio Giusto e la sua anima. Nel quarto di questi *ragionamenti* si fa allusione a Bembo:

ANIMA. Sappi che chi non è nato e allevato in Firenze, non la [la lingua] impara mai perfettamente; e per questo avviene che molti, disperati del parlar o scriverla bene, si son gettati a dirne male e a vituperarla. E credo certamente che egli avvenisse loro come a un gran maestro de' tempi nostri ne' casi di Dante.

GIUSTO. Che fece?

ANIMA. Dirottelo. Volendo egli esser reputato de' primi nella lingua, e credendosi giostrare al pari del nostro Petrarca, lo loda maravigliosamente, parendogli a un tempo medesimo lodare anche se stesso; ma accorgendosi dipoi (come ingegnoso pure che egli è) di non poter appressarsi a Dante in modo alcuno, sospinto dall'invidia, il meglio che seppe s'ingegnò di biasimarlo².

¹ Cfr. MARAZZINI, *Da Dante...*, cit., p. 80.

² Cfr. G. B. GELLI, *I capricci del bottaio*, in *TC*, pp. 951-952.

L'anima espone l'opinione, secondo la quale chiunque non sia originario di Firenze non potrà mai apprendere completamente il fiorentino, generando, in coloro che si trovino in questa situazione, una reazione volta a svalutare questa lingua. Si allude ovviamente al comportamento tenuto nei confronti di Dante da Bembo. Questi, nella superbia con cui è dipinto dall'anima, ha inteso competere con i grandi poeti della letteratura volgare, ma dopo essersi reso conto, secondo il suo parere, di essere al livello di Petrarca, ma lontanissimo dai risultati poetici raggiunti dall'autore della *Commedia*, impegnò i suoi studi a sminuire il valore dell'opera dantesca. In queste pagine, quindi, Gelli attacca personalmente Bembo, uomo incapace di stimare le proprie reali capacità, e le sue teorie, che non sarebbero guidate da una reale valutazione stilistica, bensì da un proprio risentimento personale. Nel *Ragionamento nono* viene ripreso l'argomento, con una moderazione relativamente all'attacco personale, ma con la stessa rabbia intellettuale per l'affronto a Dante:

ANIMA. Certamente ch'egli [Bembo] fu uomo in tutte l'altre cose da essere lodato e onorato sommamente; ma in questo, non avendo egli avuto rispetto a Dante, non si debbe già averlo a lui: e massimamente noi Fiorentini, che difendiamo un nostro cittadino, e uno il quale è stato uno de' primi splendori della nostra patria, e che ha fatto andare per tutto il mondo il nome fiorentino¹.

A Bembo viene riconosciuto un certo spessore intellettuale, ma è veramente imperdonabile il suo attacco a Dante, padre della letteratura volgare e, soprattutto, orgoglio di quella fiorentinità strenuamente difesa ed esaltata dall'Accademia, la cui attività produsse altre opere intese completamente a difendere la tradizione dantesca, come *In difesa della lingua fiorentina e di Dante*, il dialogo di Carlo Lenzi fortemente in debito con le speculazioni gelliane².

Contrariamente all'Accademia degli Infiammati, quella Fiorentina si distinse per una notevole longevità e da essa nel 1582 nacque l'Accademia della Crusca. Il promotore dell'operazione fu Lionardo Salviati, un allievo di Varchi distintosi soprattutto per la sua attività di grammatico e filologo, nel corso della quale modificò le idee del suo maestro. Non si diede più molto valore alla concezione

¹ Cfr. *Ivi*, p. 1043.

² Cfr. G. MAZZACURATI, *Il mito di Dante a Firenze: dal Lenzi al Borghini*, in *Conflitti di culture...*, cit., pp. 188-189.

pratica e sociale del linguaggio e proprio questa impostazione negli studi linguistici diede avvio a un purismo letterario che andò anche oltre le più estremizzate tendenze dell'insegnamento di Bembo. Egli guardava al passato come a un'epoca di grandezza insuperabile in grado di suscitare una profonda ammirazione, che aveva alle sue radici un'attenta analisi e considerazione degli effettivi meriti degli *auctores* della nostra letteratura. Salviati, invece, nutriva una sorta di fede nell'arte letteraria del Trecento, alla quale tendeva come a una mitologica età dell'oro. Questa fede lo portava all'incondizionata ricerca di forme linguistiche arcaizzanti e a una conseguente serie di operazioni a carattere filologico¹. In esse rientra la stesura di una delle sue principali opere, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, che non manca di testimoniare le ideologie di Salviati appena esposte:

Perché le lingue si recano in iscrittura, e in iscrittura si recano principalmente a fin di perpetuare i pensieri, quegli idiomi, le cui scritture essi pensieri portar potranno più avanti e fargli intender più lungo tempo, dalle future età, avranno senza alcun fallo, nel fatto dello scrivere, di tutti gli altri maggior perfezione².

In questo luogo è evidente il rifiuto della visione varchiana, che proponeva l'accettazione di parole provenienti dall'uso quotidiano. Salviati, al contrario, esalta la perfezione della parola scritta, che proprio grazie alla sua immutabilità è il mezzo ideale per tramandare la nostra eredità intellettuale ai posteri.

Per concludere questa trattazione sulle discussioni cinquecentesche intorno alla lingua, è bene mettere in evidenza e ricordare che nel corso del secolo, fra le diverse teorizzazioni analizzate, un principio fondamentale è alla base di tutto questo prolifico scambio di idee, ossia la consapevolezza della validità scientifica della ricerca in campo linguistico. Fino all'opera di Speroni gli intellettuali erano ancora impegnati nel dimostrare la superiorità del volgare rispetto al latino, ma una volta superato questo dualismo, risolvendolo in favore del primo, gli studi possono concentrarsi sui suoi vari aspetti. Si cerca allora di capire quale sia la funzione principale del linguaggio, se puramente letteraria oppure anche pratica e sociale, oscillando fra le posizioni bembiane e quelle dei teorici di una lingua cortigiana, riprese anche da Speroni. Grazie a istituzioni come l'Accademia Fiorentina, poi, vi

¹ Cfr. MARAZZINI, *Da Dante...*, cit., pp. 86-87.

² Cfr. L. SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, in *DLC*, p. 810.

sono anche i primi tentativi di individuare regole per il funzionamento del volgare, che si traducono in vere e proprie opere grammaticali. Ma l'ambito di ricerca più interessante per il nostro studio è quello relativo alla metrica e alla ritmica volgari, che in queste pagine non è stato appositamente approfondito, se si esclude l'accenno riscontrato ne *L'Ercolano*. Nei luoghi analizzati Varchi poggiava proprio su queste basi il suo confronto fra il volgare e il latino, che si distinguono per la prevalenza nell'uno dell'armonia, nell'altro del numero. I risultati più interessanti, però, saranno evidenti nel momento, in cui le analisi metriche del volgare saranno poste a confronto con le teorie musicali del secolo, mettendo in luce reciproche influenze, che consentono di ipotizzare addirittura, secondo studiosi come Mace, un ruolo fondamentale di Bembo negli sviluppi del madrigale cinquecentesco. In realtà, più verosimilmente, il secondo libro delle *Prose della volgar lingua* offrì gli spunti concettuali e teorici per i musicisti della cosiddetta Camerata Fiorentina, mentre il madrigale sembra aver giocato una parte importante sugli esperimenti metrici di Tolomei.

2. La musica tra Quattro e Cinquecento

2.1. La scuola musicale franco-fiamminga

La nostra ricerca, volta a evidenziare le relazioni esistenti fra teorie poetiche e teorie musicali, trova giustificazione in quelle che vedremo essere le caratteristiche peculiari della principale forma musicale cinquecentesca, ossia il madrigale. Esso si distingue per la possibilità di individuare un rapporto fra significato del testo messo in musica e musica stessa, quindi la vicinanza di parola e musica si realizza nella concezione teorica e nell'atto pratico di questa particolare forma artistica. Per comprendere pienamente le origini del madrigale e le problematiche a esse legate, è necessario volgere lo sguardo al secolo precedente e non limitarsi ai confini nazionali, per quanto poi sarà al loro interno che il madrigale si svilupperà.

L'italianità della musica quattrocentesca è piuttosto geografica che culturale. I primi anni del XV secolo, fase conclusiva dell'*Ars nova*, sono lo sfondo di due fenomeni, da una parte con l'attenzione che i rappresentanti dell'Umanesimo rivolsero a forme musicali più popolari, dall'altra con l'insediamento nelle corti della penisola di musicisti di origine franco-fiamminga¹. Questi compositori di respiro europeo stavano imponendo quello che era il loro stile in tutto il vecchio continente e per questo motivo erano molto ricercati e le varie curie, quella pontificia in testa, erano intente ad attrarli nei loro territori. Uno dei maggiori esponenti, probabilmente il più importante compositore franco-fiammingo del Quattrocento, fu Guillaume Dufay. Nato intorno al 1397 nella città di Beersel, ma data e luogo di nascita non sono certi², la sua vita fu caratterizzata fino al 1474, anno della sua morte, da una notevole successione di spostamenti. Dopo anni trascorsi nella cattedrale di Cambrai, nel 1420 Dufay risulta essere al servizio di Carlo Malatesta da Rimini, per il quale nel 1423 scrisse anche una ballata celebrativa del suo matrimonio con Vittoria Colonna. Ma subito dopo lasciò l'Italia per farvi ritorno nel 1426, il primo dei tre anni trascorsi a Bologna, prima di trasferirsi presso la curia romana fino al 1433 e successivamente alla corte di Savoia

¹ Cfr. *DEUMM*, s. v. *Ars nova*.

² Cfr. A. E. PLANCHART, *Du Fay, Guillaume*, in *DMM*, vol. VII, p. 647.

fino al 1439¹. Posteriormente a questa data le sue peregrinazioni interessano altre aree d'Europa, ma da quanto detto è evidente l'importanza della sua presenza nelle corti italiane. La sua figura è fondamentale negli sviluppi della musica polifonica, a causa della sua funzione di collegamento con le istanze provenienti dall'Inghilterra. I musicisti d'oltremarina, infatti, con in testa John Dunstable, rinnovarono la musica del continente, grazie alla loro attenzione agli aspetti melodici piuttosto che a quelli ritmici e a un maggior rispetto delle caratteristiche dei testi che venivano musicati². Così Dufay, sulla spinta delle influenze inglesi, provocò una sorta di rivoluzione nella polifonia, prefigurando quelle che saranno le coordinate in cui si muoverà il madrigale. È con la sua opera che si va oltre la visione semplicemente tecnica del compositore e si comprende l'importanza anche del sentimento e della sua espressione tramite il mezzo musicale³.

Sulle basi gettate da Dufay, che possiamo considerare il punto di riferimento di un'intera generazione di musicisti, sorse la cosiddetta Scuola franco-fiamminga, che grande influenza esercitò in tutta Europa e la cui storia può essere suddivisa in varie fasi legate all'età e al periodo di attività dei diversi compositori. La generazione successiva a Dufay trovò la sua guida in Johannes Ockeghem (1410-1497), il quale non visitò mai le corti italiane, ma ugualmente entrò nella storia della nostra musica perché i suoi insegnamenti saranno raccolti e portati alle più alte conseguenze da due tra i maggiori musicisti operanti in Italia nel XVI secolo, Palestrina e Orlando di Lasso⁴. Il suo stile compositivo si caratterizzava fondamentalmente per il distacco da un'arida ricerca del tecnicismo ancora presente in Dufay e per un maggiore impiego di mezzi espressivi. Con questa procedura Ockeghem perseguiva la possibilità di trasmettere anche a livello musicale il contenuto del testo, con conseguenze anche nelle modalità con cui venivano trattate le varie parti della composizione polifonica, particolarmente il *tenor*. Esso era la voce più bassa, su cui poggiavano tutte le altre con le loro linee melodiche.

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 647-649.

² Cfr. R. VON FICKER, *Il periodo di transizione nell'Europa continentale*, in *StoMu*, vol. III, pp. 178-182; e anche A. BASSO, *Storia della musica*, vol. I, Torino, UTET, 2004, p. 138.

³ Cfr. VAN DEN BORREN, *Dufay e la sua scuola*, cit., pp. 242-243.

⁴ Cfr. F. TESTI, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*, Busto Arsizio, Bramante, 1977, p. 450.

Solitamente la sua funzione era puramente musicale e offriva unità all'intero componimento, dal quale era però escluso da un punto di vista tematico e concettuale. Grazie al nostro, invece, il *tenor* divenne anche la base e il centro ideale di tutta la struttura musicale, contenendo al suo interno le varie tematiche, che vengono singolarmente riprese e sviluppate dalle altre voci. È evidente che i cambiamenti appena descritti diedero un forte impulso al processo che stava portando le composizioni musicali a godere di una forte coerenza interna, la quale a sua volta trovava corrispondenza anche nel processo compositivo. Se infatti in precedenza era norma lo scrivere separatamente e indipendentemente l'una dall'altra le varie parti e voci, ora tutte queste nascevano contemporaneamente, in un'unica generazione, evitando sovrapposizioni melodiche spesso tecnicamente perfette, ma logicamente insensate¹.

Una figura che invece venne a contatto diretto con gli ambienti italiani fu quella di Josquin des Prez, che, in questa ideale suddivisione in fasi storiche, è il massimo esponente dei musicisti successivi a Ockeghem. Di origine francese, nacque intorno al 1450 nei pressi di San Quintino e dal 1484 fu al servizio degli Sforza a Milano, dove ebbe stretti rapporti soprattutto col fratello di Ludovico, Ascanio, che in quello stesso anno era stato nominato cardinale. Dal 1489 al 1495 passò al servizio della corte romana, prima sotto Innocenzo VIII e successivamente sotto Alessandro VI, prima di tornare in Francia a causa della discesa di Carlo VIII in Italia e rimanervi fino alla sua morte, avvenuta nel 1521, con l'esclusione di un intermezzo presso Ferrara dal 1503 al 1504². A differenza di Ockeghem, che si dedicò prevalentemente all'elaborazione di parti della Messa, Josquin dimostrò una particolare predilezione per il mottetto, una forma polifonica non definibile in maniera definitiva, in virtù dei notevoli mutamenti subiti nel corso dei secoli. In epoca medievale la sua tipica configurazione era quella rappresentata dalla voce fondamentale (*tenor*) strutturata su una serie di sequenze ritmiche variamente ripetute, mentre le voci superiori mostravano un ritmo più rapido. Ma le successive conquiste dell'*Ars nova* condussero il mottetto a varie evoluzioni, che culminarono

¹ Cfr. N. BRIDGMAN, *L'epoca di Johannes Ockeghem e di Josquin des Prez*, in *StoMu*, vol. III, pp. 269-270.

² Cfr. P. MACEY, J. NOBLE, J. DEAN, G. REESE, *Josquin (Lebloitte dit) des Prez*, in *DMM*, vol. XIII, pp. 220-226.

proprio con gli interventi di Josquin, il quale, continuando l'opera di Ockeghem, stabilì una nuova tipologia di rapporti fra le altre voci e il *tenor*. Quest'ultimo era spesso un *cantus firmus*, ossia un canto liturgico già esistente, da cui le restanti voci prendevano il tema per trattarlo in maniera alternata. L'innovazione era di una portata tale, che a metà del secolo successivo si prendeva come esempio il compositore francese:

Et perché da gli antichi musici si è osservato, et anco al presente da i moderni si osserva, di non comporre alcuna messa se non sopra qualche soggetto, il medesimo si farà etiandio per l'avenire. [...] Tal soggetto lo piglia [il compositore] da altri, perciocché si piglia alcun tenore di canto fermo, come fece il medesimo Iosquino quando fece la messa di *Pange lingua*, quella di *Gaudeamus* et quella di *Ave maris stella*. [...] Quando adunque vorremmo comporre alcuna messa, ritroveremo prima il soggetto, sia canto fermo o qualche motetto, come si usa, overamente altro simile, et dipoi cercheremo di accomodarlo a diversi modi, ritrovando nove inventioni et belle fantasie¹.

Il brano è tratto da *Le istituzioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino, pubblicate per la prima volta nel 1558 a Venezia con l'intenzione di difendere la pratica polifonica, che, secondo l'autore, aveva raggiunto il massimo splendore con il suo maestro Adrian Willaert. Nell'esposizione delle modalità da seguire per la composizione di una Messa, viene riconosciuta l'autorità di Josquin e della sua pratica di riprendere da altri il soggetto dei suoi lavori sotto forma di *cantus firmus*, che diviene il *tenor* di tutta l'opera. Su di esso, poi, si potranno ritrovare «nove inventioni, et belle fantasie», con riferimento alle voci superiori, che, come detto, riprendevano una dopo l'altra il soggetto in un tessuto contrappuntistico, che rappresentava perfettamente le peculiari tecniche della Scuola franco-fiamminga. I suoi esponenti poggiavano sistematicamente le loro composizioni sul *cantus firmus*, che diventava la base per realizzare la tecnica dell'imitazione e in modo particolare la sua forma più complessa, il canone. L'imitazione, infatti, prevede che in una struttura polifonica una delle voci ripeta una parte, quasi sempre l'inizio, già intonata da un'altra voce, mentre nel canone la seconda linea melodica, definita *consequente*, ripete perfettamente, sia nella melodia sia nel ritmo, la prima, definita

¹ Cfr. G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, a c. di I. FENLON e P. DA COL, Bologna, Forni, 1999, p. 267.

antecedente o *dux*¹. L'elevata complessità di questa tecnica è accresciuta dalle diverse modalità applicative che essa consente, giungendo fino al cosiddetto canone composto, in cui vengono ripetuti contemporaneamente più temi, richiedendo l'impiego di diverse coppie di voci.

Il tecnicismo spesso esasperato e la presenza stessa dell'artificio sono l'essenza della musica prodotta dai compositori franco-fiamminghi e la loro presenza si ritroverà nel madrigale cinquecentesco. Saranno lo strumento con cui i successivi musicisti codificheranno regole ben precise per rendere visiva la musica e consentire di utilizzarne le figure per rappresentare le parole. Per esempio parole quali *abisso*, musicalmente saranno rese con intervalli discendenti che traducano l'idea di caduta e di profondità, mentre altre indicanti rumori forti, magari con riferimento al fragore di un tuono, richiederanno l'uso di dissonanze. Si tratta di una tendenza destinata a svilupparsi nel corso della storia del madrigale e le cui estremizzazioni saranno denominate proprio *madrigalismi*, una definizione dalla qualificazione negativa².

Le corti italiane furono ancora frequentate da altre figure di musicisti ascrivibili alla cultura franco-fiamminga, tra i quali è il caso di ricordare Jacob Obrecht e Pierre de La Rue. Il primo, nato nel 1450, fu soprattutto compositore di musica sacra, e, dopo esservi già stato tra il 1484 e il 1488, entrò al servizio di Ercole I di Ferrara nel 1504, prendendo il posto di Josquin. L'anno successivo trovò la morte a causa della peste. Pierre de La Rue, invece, sembra essere stato, nei primi anni novanta del Quattrocento, cantore della Cattedrale di Siena, dove raccolse ampi consensi. Ma vi è una terza personalità che merita un'attenzione particolare ed è quella di Heinrich Isaac. Nato nelle Fiandre intorno al 1450, il suo principale contatto con l'Italia fu Firenze, dove soggiornò una prima volta dal 1479 al 1492, anno della morte di Lorenzo, per poi tornarvi definitivamente nel 1512 e risiedervi fino al 1517. Già la semplice coordinata geografica è sufficiente a mettere in evidenza la particolarità di questo musicista, dal momento che, come si è potuto finora notare, Firenze non era un centro atto ad attirare la polifonia sacra di matrice franco-fiamminga, in quanto caratterizzato soprattutto dalla presenza di forme

¹ Cfr. *DEUMM*, s. v. *Canone (I)*.

² Cfr. BASSO, *Storia della musica*, vol. I, cit., pp. 141-142.

profane, sull'esempio di frottole e canti carnascialeschi. Non è allora un caso che Isaac si distingua per la sua capacità unica di recepire lo spirito fiorentino e tradurlo in composizioni musicali rispecchianti perfettamente il gusto della corte medicea, a partire dalla loro struttura che era quella omofonica, ossia a più voci, ma con intervalli di ottava o all'unisono. La sua maestria mise in musica anche il componimento con cui Poliziano pianse la morte di Lorenzo, *Quis dabit capiti meo aquam?*¹. Ma il suo contributo più importante è la nuova consapevolezza acquisita dalla musica profana, di cui la citata omofonia è un esempio. Fino al suo intervento, infatti, i componimenti attinenti a questa sfera si presentavano formati da una voce solista accompagnata strumentalmente. Isaac importò in essi le potenzialità, insite nella sua tradizione polifonica di appartenenza, dell'esecuzione unicamente vocale di tutte le linee melodiche².

Fin qui le prime generazioni dei musicisti franco-fiamminghi, che però non furono l'unico fattore capace di influenzare la musica del Cinquecento, in quanto al di fuori della produzione ufficiale e religiosa, che era ormai diventata un loro appannaggio, continuavano a svilupparsi forme musicali popolari, che abbiamo visto essere interpretate e rivisitate magistralmente da un autore come Isaac.

2.2. La musica profana e popolare in Italia tra XV e XVI secolo

Avendo i musicisti d'oltralpe preso il controllo della produzione musicale dotta e di impronta religiosa, è possibile riconoscere lo sviluppo della tradizione compositiva italiana soprattutto nel campo della musica profana e popolare. La sua storia passa attraverso tre forme fondamentali: la giustiniana (e con essa la lauda), il canto carnascialesco e la frottola.

La giustiniana deve il suo nome al poeta veneziano Leonardo Giustiniani, che ne fu il massimo esponente. Sviluppata all'inizio del Quattrocento, ma praticata fino a metà del Cinquecento, può essere considerata il ponte che dall'*Ars nova*

¹ Cfr. BRIDGMAN, *L'epoca di Johannes Ockeghem...*, cit., p. 310.

² Cfr. W. H. RUBSAMEN, *From frottola to madrigal: the changing pattern of secular Italian vocal music*, in *Chanson and madrigal, 1480-1530...*, cit., p. 59.

porterà alla forma più matura del secolo, la frottola¹. Lo stesso Giustiniani eseguiva, accompagnato da un liuto o da una lira da braccio, le sue composizioni, che da un punto di vista letterario trattavano sempre, in maniera stereotipata, tematiche amorose. Pochi versi della sua produzione possono risultare esemplari:

Per le bellezze, ch'ai,
de, non fugir amore,
da poy che porti el fiore
de quante done belle io vidi may!
[...]
D'uno amoroso focco
mi sento el cor ogni or scaldare;
non trovo via né locco
de poderme ritrare.
[...]
Quanto più risguardo
el tuo anzelicho viso,
d'uno amoroso dardo
mi sento el cor conquiso².

Le emozioni amorose provocate dalla bellezza della donna sono rappresentate tramite quegli schemi ormai appartenenti a una tradizione consolidata, quali il fuoco amoroso che non offre tregua né scampo, oppure il dardo con cui viene trafitto il cuore dell'amante.

Per quanto riguarda l'aspetto musicale, la giustiniana, così come ci è tradita nella pubblicazione delle *Frottole Libro sexto* di Petrucci³, si presenta nella veste di una polifonia con ritmo ternario composta da due o tre voci. In realtà, si è già detto, la pratica esecutiva non rispettava questa norma, così, invece di una polifonia vocale, si aveva una voce solista accompagnata da strumenti⁴.

La seconda forma della musica profana è il canto carnascialesco, uno sviluppo della ballata. Questa, anche nel corso del XV secolo, era rimasta immutata rispetto alla sua codificazione medievale, continuando a essere strutturata da una ripresa e da una stanza suddivisa in piedi e volta. Aveva però subito una mutazione

¹ Cfr. BASSO, *Storia della musica*, vol. I, cit., p. 176.

² Cfr. L. GIUSTINIANI, *Poesie edite ed inedite*, a c. di B. WIESE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, p. 207.

³ Ottaviano Petrucci (1466-1539) fu uno dei più importanti stampatori di musica polifonica. Apportò alcune innovazioni alle tecniche di stampa, che, unite alla grande cura anche per i materiali, gli permisero di ottenere pubblicazioni di un'eleganza mai riscontrata prima. Le sue pubblicazioni sono fondamentali per la ricostruzione storica della musica del Quattrocento e del primo Cinquecento.

⁴ Cfr. TESTI, *La musica italiana...*, cit., p. 250.

nell'impianto musicale, in quanto nel periodo arsnovistico molti compositori, *in primis* Francesco Landini, la trattarono in modo polifonico. Agli inizi del Quattrocento, invece, la sua evoluzione si legò alle festività della città di Firenze, quali il carnevale o i tornei di Calendimaggio, che la portarono ad acquisire caratteristiche narrative e drammatiche¹. La svolta ebbe luogo con Lorenzo de' Medici, che reputava troppo modeste queste manifestazioni cittadine e le rese più sontuose arricchendole con trionfi e mascherate. Nell'ambito di questa operazione anche le ballate, che erano solite accompagnare i festeggiamenti, furono riviste personalmente da Lorenzo nell'aspetto letterario, mentre in quello musicale l'intervento fu, come detto, opera di Heinrich Isaac. I cambiamenti così indotti portarono alla trasformazione della ballata nel cosiddetto canto carnascialesco, la cui tematica era principalmente la messa alla berlina delle figure popolarresche o delle categorie artigiane, con anche continui riferimenti alla sfera sessuale, come testimoniato da Poliziano, uno degli autori che si cimentò in queste genere:

Buona roba abbiàn, brigata,
e facciànne gran derrata.

No' siàn buon' rivenditore,
e di bella roba e nuova,
da averne sempre onore,
quando altru' po' ne fa pruova:
cioppe vecchie a noi non giova
gir vendendo mai, né stracci,
ché nessuno è a chi piacci
una cosa stazonata.

[...]

Noi abbiàn cioppe a dovizia,
e gamurre e gamurrini,
ma più bella masserizia
abbiàn poi in panni lini,
o vuo' grossi, o vuo' de' fini,
d'un serrato lavorio;
e chi avessi anche disio
d'una coda, fia trovata².

Il componimento, di cui è presentato un estratto, è una ballata minore, in cui la categoria delle venditrici di vestiti e cosmetici presenta la propria attività trasfigurata da un linguaggio evidentemente osceno. La *roba* della ripresa indica

¹ Cfr. *DEUMM*, s. v. *Ballata*.

² Cfr. A. POLIZIANO, *Poesie*, a c. di F. BAUSI, Torino, UTET, 2006, pp. 433-434.

l'organo sessuale maschile e per estensione tutto ciò che rientra in una possibile vendita sessuale, mentre le *cioppe* della prima stanza sarebbero i vestiti che queste particolari commercianti trattano, ma come metafora erotica si riferiscono all'organo sessuale femminile. La stanza si chiude con una tematica tipica dei canti carnascialeschi, la svalutazione, per rimanere in ambito mercantile, delle donne in età avanzata («nessuno è a chi piacci / una cosa stazonata»). La stanza successiva, la terza dell'originale polizianesco, sviluppa ancora più esplicitamente questi temi, riprendendo le *cioppe* che sono «a dovizia», ossia adatte al sesso maschile, e deliberando le disponibilità a rapporti sessuali sia naturali sia sodomitici, tramite «gamurre e gamurrini», vesti lunghe, le prime, e corte, le seconde, dietro le quali si celano riferimenti all'organo femminile e all'orifizio anale. Questa disponibilità è ribadita dalla presenza della *masserizia*, membri virili *grossi e fini*, quindi adatti all'uno o all'altro tipo di rapporto.

La breve analisi proposta mette bene in risalto la tipologia tematica e contenutistica dei canti carnascialeschi. Le peculiarità musicali, d'altra parte, erano l'omofonia e la monotonia armonica, che evitava intervalli troppo complessi, oltre alla simultaneità di attacco di tutte le voci¹. Questo accorgimento rientrava nella particolare attenzione, che era dedicata alla chiarezza espositiva e alla massima comprensibilità di ogni frase, un dato che distingue la cultura fiorentina dal resto d'Italia e che avrà un ruolo importante negli sviluppi musicali della seconda metà del Cinquecento.

Indissolubilmente legata al destino dei canti carnascialeschi è la storia della lauda. Dal 1492, con la morte di Lorenzo, Firenze fu guidata dalla personalità di Gerolamo Savonarola, che immediatamente si adoperò per abolire le grandiose feste volute dal Magnifico, trasformandole in periodi di processione e penitenza. Il mutato spirito richiedeva anche un nuovo impianto musicale, che si realizzò nel recupero della lauda. Era una forma, le cui origini monodiche si legavano all'attività di San Francesco d'Assisi, ma che agli inizi del Quattrocento era stata coinvolta in un processo di rinnovamento sotto la spinta della polifonia e sotto il trattamento di autori come Leonardo Giustiniani. Savonarola la riprese adattandola ai precedenti

¹ Cfr. HELM, *La musica vocale...*, cit., pp. 433-434.

canti carnascialeschi, ai quali apportò correzioni di stampo esclusivamente contenutistico. Così le laude di fine secolo erano in realtà le precedenti composizioni laurenziane modificate esclusivamente nel testo, che diventava di ispirazione religiosa. È evidente l'errore valutativo di questo intervento, che offriva messaggi spirituali su musiche che fino a poco prima, e quindi ancora fresche nella stessa memoria del popolo, accompagnavano spesso canti che abbiamo visto mostrare un carattere evidentemente osceno¹.

L'ultima forma da analizzare è la frottola, fondamentale per capire, in concomitanza alle innovazioni dei musicisti franco-fiamminghi, gli sviluppi del madrigale cinquecentesco. Il termine è quello impiegato da Petrucci, che fra il 1504 e il 1514 pubblica undici libri di raccolte di frottole, prova della vasta diffusione e del successo incontrati dal genere. La sua origine è riconducibile all'ambiente della corte di Mantova di fine Quattrocento e al circolo di poeti e musicisti riuniti intorno alla personalità di Isabella d'Este, nella cui cerchia si verifica un fatto eccezionale per l'epoca, dovuto alla quasi esclusiva presenza di musicisti italiani, contrariamente alla tendenza delle corti italiane di assumere esclusivamente maestri franco-fiamminghi. E proprio Mantova accoglie i due maggiori rappresentanti della musica frottolistica, Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara. Tromboncino, che deve questo appellativo alla sua abilità di suonatore di trombone, fu al servizio di Isabella dal 1487 al 1495 e meno di un anno nel 1499, quando fu cacciato per l'omicidio della moglie, che era stata scoperta in adulterio. Fu un frottolista molto ricercato, come dimostrano alcune testimonianze quali la lettera con cui il cardinale d'Este chiede alla sorella di inviargli nuove composizioni del musicista. Ma la sua attività è legata anche alla drammaturgia, essendo egli stato compositore delle musiche per la messa in scena delle due commedie plautine *Asinaria* e *Casina*, rappresentate nel 1502 in occasione delle nozze fra Lucrezia Borgia e Alfonso d'Este; nel 1506 musica invece il *Tirsi* di Castiglione. Marchetto Cara nacque a Verona nel 1465, ma dal 1494 visse quasi ininterrottamente a Mantova sotto la protezione di Isabella, tanto che nel 1525, ultimo anno di cui abbiamo sue notizie, ottenne la cittadinanza mantovana. Proprio questa sua lunga permanenza gli permise

¹ Cfr. TESTI, *La musica italiana...*, cit., pp. 270-272.

di diventare il maggior rappresentante della più tipica espressione frottistica della corte di Isabella. Le sue composizioni, infatti, fuggono gli artifici polifonici appartenenti alla tradizione franco-fiamminga, e, pur essendo polivocali, sono costruite su un'armonia verticale, che non prevede l'impiego di tecniche imitative come il canone e mette in evidenza l'aspetto melodico. È una semplicità rispecchiata anche nella struttura, che si presenta caratterizzata da uno schema chiuso e con pochi margini di libertà per gli interventi del musicista.

Nella definizione generica di frottola, che non deve essere confusa con la struttura metrica irregolare della poesia medievale, rientrano diverse tipologie musicali e poetiche, le quali trovano qui una prima felice unione capace di realizzare quel concetto di una musica serva della poesia, che vedremo essere fondamentale nel corso del Cinquecento¹. Metricamente quando si parla di frottola si fa riferimento alle forme note del sonetto, del capitolo e della canzone, ma anche alla vera e propria frottola, all'ode e allo strambotto. Queste ultime tre strutture sono le più usate nei componimenti pubblicati nei primi libri di Petrucci² e meritano alcune precisazioni. La prima, la frottola stessa, è formata da una ripresa, ripetuta, come nella ballata, dopo ogni strofa, che a sua volta si compone solitamente di sei o di otto versi ottonari. Immaginata proprio per la musica della frottola è l'ode, costituita da una serie invariata di stanze di quattro versi, che presentano solitamente lo schema di rime *abbc-cdde-effg...*, come ben esemplificato dal seguente brano:

Io t'ho donato il core,
donna ligiadra e bella,
perho che tu sei quella
che tanto amo.

Per cui ordisco e tramo
ogni hor novo pensiero;
per honorar tuo altiero
e chiaro viso.

Ché con tuo dolce riso
e signoril costumi,
mi scorzi fuor di dumi

¹ Cfr. RUBSAMEN, *Literary sources...*, cit., p. 1.

² Cfr. HELM, *La musica vocale...*, cit., p. 439.

in fresche rose¹.

Queste sono le prime tre stanze di un'ode presente nella settima raccolta petruciana, pubblicata nel 1507. Il tema è come sempre quello amoroso e la struttura rispecchia lo schema generale descritto precedentemente.

Lo strambotto, infine, è una forma metrica, della quale non si hanno notizie certe circa le origini, che sembrerebbero comunque essere siciliane. All'inizio del XV secolo raggiunge, per opera di Leonardo Giustiniani, la sua forma definitiva di ottava, impiegata in entrambe le sue varianti, toscana e siciliana.

A queste tipologie metriche se ne associa una musicale con caratteristiche che risultano essere precise e definite, la prima delle quali è l'omofonia. La frottola era concepita su una struttura a quattro voci, un basso, un contralto, un tenore e un soprano, ma fra tutte, in realtà, solo basso e soprano avevano un ruolo attivo nella composizione. La seconda, infatti, rappresentava la melodia vera e propria, sostenuta dalla base armonica della prima. Al loro interno si muovevano contralto e tenore, ma non secondo le tecniche contrappuntistiche tipiche della polifonia franco-fiamminga, bensì con una funzione di completamento. Esse effettuano il loro movimento sempre nell'ambito di note armoniche rispetto a basso e soprano, con lo scopo principale di evitare la presenza di intervalli di quinta o di ottava, che porterebbe quasi al primordiale moto parallelo². La loro funzione è perciò piuttosto pratica, riempiendo gli spazi lasciati vuoti negli spesso ampi intervalli generati dall'armonizzazione di basso e soprano.

Da un punto di vista esecutivo la frottola era cantata prevalentemente a cappella, senza l'ausilio di strumenti, come dimostrato da un aneddoto riportato da Rubsamen e tratto da un'epistola di Galeazzo Visconti a Isabella d'Este³. Galeazzo racconta di una piacevole passeggiata nei boschi di Cusago in compagnia di Beatrice Sforza e del suo giullare Dioda, con i quali avrebbe cantato oltre venticinque canzoni. Si trattava di frottole a tre voci, un tenore, un basso e un soprano, che i tre protagonisti intonarono con una perfetta armonizzazione delle diverse parti. Vi erano però altre modalità per l'esecuzione:

¹ Cfr. RUBSAMEN, *Literary sources...*, cit., pp. 47-48.

² Cfr. HELM, *La musica vocale...*, cit., p. 447.

³ Cfr. RUBSAMEN, *Literary sources...*, cit., p. 5.

Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. [...] Sono ancora armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musicale dolcezza¹.

Federico Fregoso, uno dei protagonisti de *Il Cortegiano*, analizza e giudica i diversi modi di cantare e verosimilmente lo fa riferendosi alla frottola, considerando il paragone con il *cantare in compagnia*, ossia a più voci. È allora interessante che si descrivano due situazioni alternative, il canto a solo con l'accompagnamento della viola e quello con l'accompagnamento degli strumenti dotati di tastiera. In questi casi è possibile veramente apprezzare la bravura del cantante, in conseguenza dell'immediato riscontro di eventuali errori, che invece vengono coperti e ridotti dalla presenza di altre voci, che comunque creano l'armonia ricercata. In ogni caso anche questo brano esprime quella necessità, più volte affermata da Castiglione, per il cortigiano di dimostrare la propria eccellenza, quindi il ricorso a un canto solistico accompagnato strumentalmente è un auspicio, che dovrebbe contribuire a smascherare le imperfezioni del canto polivocale, il quale d'altro canto è da considerarsi la pratica esecutiva più diffusa, seppure non esclusiva e convivente con altre basate sulla presenza di strumenti².

Un'ultima osservazione è necessaria per poter passare all'analisi del madrigale ed è relativa al rapporto esistente fra musica e testo nel genere frottolistico. È bene precisare che questo tipo di studio, e lo vedremo molto meglio in seguito, si applica su due livelli, uno metrico-ritmico e uno tematico-contenutistico. Con l'uno intendiamo riferirci all'influenza che la struttura metrica del testo musicato è in grado di esercitare sulla composizione ritmica della melodia; con l'altro l'attenzione si sposta sull'eventuale legame esistente fra la semantica musicale e quella testuale. Per quanto concerne la prima tipologia esiste una grande variabilità, che arriva a ottenere risultati spesso completamente opposti. È possibile avere frottole nelle quali gli accenti prosodici del testo vengono fedelmente rispecchiati dagli accenti

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, II, XIII, cit., pp. 208-209.

² Cfr. HELM, *La musica vocale...*, cit., p. 445.

melodici della musica, dando così vita a un soprano in perfetto stile declamatorio e con la netta sensazione che proprio le parole abbiano naturalmente generato la melodia¹. Ma al contrario possediamo anche testimonianze di frottole, soprattutto se in forma di strambotti, in cui non esiste il benché minimo legame fra metrica testuale e ritmo melodico. È evidente che in questo senso non esisteva una norma precisa da seguire, mentre non vi sono dubbi sulle eventuali influenze subite dalla musica per opera del significato del testo. Effettivamente, con l'eccezione di evidenze occasionali², queste non esistevano, in virtù dell'inespressività della musica frottolistica. Come si è detto a proposito delle composizioni di Marchetto Cara, si tratta di un genere con uno schema chiuso e ripetitivo, che non concedeva molto spazio alla libertà di intervento del musicista, il quale si trovava inoltre a musicare testi basati comunque su stereotipi e senza alcuna sincera espressione emozionale o sentimentale. Conseguenza e prova di quanto detto sono le pratiche esecutive, che mostrano una polivalenza delle musiche o delle stesse frasi musicali. Quest'ultime, infatti, vengono solitamente ripetute all'interno della composizione finché tutto il testo non è musicato, senza porre cura al senso generale dell'opera. Basti pensare che nella forma metrica della frottola vera e propria viene impiegata la medesima musica sia per il ritornello sia per la strofa, nonostante la seconda sia anche più lunga del primo³.

La frottola, con le caratteristiche che siamo venuti definendo, e tutta la tradizione franco-fiamminga, venuta a contatto con la cultura delle corti italiane, sono la premessa storico-musicale a una delle più grandi conquiste del XVI secolo, il madrigale.

¹ Cfr. TESTI, *La musica italiana...*, cit., p. 301.

² Cfr. C. GALLICO, *Oda è canto. Livelli musicali di Umanesimo*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXIV, 2, 1999, p. 225: Gallico riscontra alcuni esempi di melodia legata, nel suo sviluppo, al testo, ma si tratta di casi isolati, inseriti in un generale disinteresse per le relazioni instaurabili fra musica e parola.

³ Cfr. HELM, *La musica vocale...*, cit., p. 444; e anche TESTI, *La musica italiana...*, cit., pp. 307-309.

2.3. Il madrigale nel Cinquecento: ipotesi sulle origini ed espressione musicale della poesia

Il madrigale cinquecentesco non deve essere confuso con l'omonima forma metrica due-trecentesca, ma da essa può essere utile partire, a causa della loro condivisione di un aspetto molto importante, lo stretto legame del testo con la musica, soprattutto nella sua veste polifonica. Una delle prime definizioni teoriche del madrigale risale al 1332 ed è quella della *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* del padovano Antonio da Tempo:

Mandrialis est rithimus ille qui vulgariter appellatur *marigalis*. Dicitur autem *mandrialis* a mandra pecudum et pastorum, quia primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus. Nam pastores tanquam rustici et homines grossi primo coeperunt amoris venerei causa compilare verba grossa, et ipsa cantare et in suis tibiis sonare modo grosso, sed tamen naturaliter, licet hodie subtilius et pulchrius per rithimatores mandriales huiusmodi compilentur. Mandrialis namque rithimus debet constare ex verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus, quasi cum prolationibus et idiomatibus rusticalibus: ita quod verba mandrialis sint quasi omnino diversa ab aliis verbis et modis vulgaribus rithimandi, quod forte non est ita facile invenire quemadmodum alia verba quae amoris venerei causa compilantur pro cantu.
(LD)¹

Il madrigale, secondo da Tempo, denuncia già col nome le sue caratteristiche e la sua genesi, trattandosi di un volgarizzamento di *mandrialis*. La radice del lemma rimanda alle mandrie, quindi a un'origine pastorale, e proprio dai pastori, infatti, riceviamo l'eredità di questo tipico modo di poetare e cantare, che chiaramente non può che essere grossolano e poco raffinato. Ciononostante da Tempo testimonia che, nel tempo in cui scrive, il madrigale è trattato con una maggiore dimostrazione di ingegnosità tecnica, per quanto in ogni caso permanga come una necessità la peculiarità delle parole rozze, magari anche pronunciate in maniera alquanto rustica. E questo apporta una particolare difficoltà alla scrittura di un madrigale, in quanto bisogna andare alla ricerca di parole diverse rispetto a quella comunemente destinate al canto e con tematica amorosa.

¹ Cfr. A. DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a c. di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, p. 70.

Al di là dell'attendibilità dell'etimologia del termine e della storia di questa forma metrica, sono due i dati fondamentali che vengono fuori dalla lettura del brano. Da una parte vi è la bassa posizione occupata da questa struttura poetica all'interno del sistema medievale, dall'altra viene ribadita più volte la presenza dell'accompagnamento musicale e del canto, del quale da Tempo offre anche indicazioni tecniche:

Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et ad hoc, ut habeat pulchram sonoritatem, expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari, secundum quod quotidie videmus, et etiam per unum; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur sicuti quando per plures. Et quantum ad sonum sive cantum, musici et cantores melius sciunt praedicta; et sic audivi a pluribus musicis et magistris in cantu, quod etiam auribus meis et intellectui meo parvo satis bene consonat, licet non sim magister in cantu.

(LD)¹

La migliore prassi esecutiva è quella che prevede la presenza di almeno due voci armonizzate, se non addirittura un numero maggiore, secondo l'uso esperito direttamente dall'autore padovano². In quest'ultima precisazione è chiaro il riferimento alle composizioni polifoniche dell'*Ars nova*, che da Tempo ammette di non poter giudicare con la competenza dei *musici*, ma che sicuramente anche nelle sue orecchie e nel suo intelletto creano una buona consonanza. È il caso di evidenziare che qui non si sta facendo riferimento semplicemente a una consonanza musicale tra le diverse voci, ma anche a quella consonanza, descritta all'inizio del passo citato, fra la musica e le parole del testo. Si denota, in definitiva, un'attenzione all'aspetto poetico e a quello musicale, e al loro rapporto, che sarà assente nella frottole del secolo successivo, ma, vedremo, tornerà nel madrigale del Cinquecento.

¹ Cfr. DA TEMPO, *Summa...*, cit., pp. 70-71.

² In margine a ciò che si legge nel testo di Antonio da Tempo è necessario precisare con Pirrotta (*Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, p. 84) che non abbiamo testimonianze dei madrigali monodici, ai quali fa riferimento il giudice padovano («per unum cantatur»). E prova ne è che il contemporaneo *Capitulum de vocibus applicatis verbis* reciti: «Madrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis, et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintadecimam vocem et ire melodiando». È chiara in questa descrizione la concezione unicamente polifonica del madrigale.

È inutile a questo punto sottolineare che il madrigale nasce principalmente come poesia per musica, chiarendo il motivo per cui, prima dei quattro madrigali presenti nel *Canzoniere* petrarchesco, quelli in nostro possesso appartengono alla tradizione dei codici musicali¹, la cui analisi ci consente di capire come i musicisti trattassero il testo poetico e si ponessero nei suoi confronti. Due componimenti, tra i quali uno dei più antichi madrigali di cui disponiamo, analizzati da Kurt von Fischer², ci consentono di capire come il musicista si ponesse con spirito alquanto libero nei confronti dell'opera poetica. Tale libertà non è però dettata da un disprezzo nei confronti del soggetto da musicare, al contrario, il suo scopo è quello di esaltare il senso del componimento e di renderlo chiaro e comprensibile nella sua fase esecutiva.

Il primo madrigale è trascritto nel foglio 3 del Codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana³ ed è ascrivibile a un periodo compreso tra il 1328 e il 1340⁴:



¹ Cfr. C. PANTI, *Il madrigale «Non al suo amante» (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, in *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a c. di A. CHEGAI e C. LUZZI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, p. 48.

² Cfr. K. VON FISCHER, *Musica e testo letterario nel madrigale trecentesco*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a c. di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 9-15.

³ Cfr. N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992, p. 123.

⁴ Cfr. N. PIRROTTA, *Marchetto da Padova e l'«Ars nova» italiana*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., p. 74.

Il testo è il seguente:

Dal bel castel se parte de Peschiera,
cercando 'l suo priore,
un frate sol in compagnia d'amore.

Chiamando 'l va la maitina e la sera
per strade e per campagna;
Lombardia cerca e tuta la Romagna.

Trovato l'ha dove 'l Po fa riviera.
In su l'isola apaga
la vista che de tal prior è vaga.

Pregal che senza lui più non camini¹.

Senza addentrarci nella questione interpretativa, che verte tra l'ipotesi di Pirrotta, secondo il quale nei versi si parla di Mastino della Scala che raggiunge il fratello maggiore (il «suo priore») Alberto², e quella di Corsi, che legge il testo come una poesia amorosa³, ciò che ci preme è prendere visione delle due strutture, metrica e musicale. Metricamente, nonostante la grande varietà che a oggi ci ha portato a riconoscere oltre sessantaquattro schemi ricorrenti⁴, vengono seguite le indicazioni di Antonio da Tempo, che tra le varie *formae* aveva indicato un *mandrialis undenario et septenario*, di terzetti con endecasillabo in prima e terza sede e settenario in seconda, al quale poteva essere aggiunto un endecasillabo con funzione di ritornello⁵. L'anonimo musicista del Codice Rossi 215, però, destruttura il madrigale per dargli un'altra forma:

Dal bel castel se parte de Peschiera,
da ... da ... dal bel castel se parte de Peschiera,
cercando 'l suo priore,
un frate sol ... un frate sol in compagnia d'amore,
da ... da ... dal bel castel se parte de Peschiera.
[...]
Pregal che senza lui più non cami...

¹ Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, a c. di G. CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. 331.

² Cfr. PIRROTTA, *Marchetto da Padova...*, cit., p. 74.

³ Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, cit., pp. 331-332.

⁴ Cfr. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215*, cit., p. 43.

⁵ Cfr. DA TEMPO, *Summa...*, cit., p. 72: «Undenarius et septenarius mandrialis constare debet in prima parte ex tribus versibus, quorum duo, scilicet primus et ultimus, debent esse undenarii, et alius medius debet esse septenarius»; e p. 75: «Mandrialis cum uno retornello debet formari in suis partibus quemadmodum et caeteri mandriales».

pregal che senza lui più non camini¹.

Vediamo la prima stanza, sul cui modello sono basate le due successive, e il ritornello. Quest'ultimo viene ripetuto due volte, ma con musica diversa, mentre nella strofa notiamo che il settenario rimane invariato ed è sui due endecasillabi che si concentrano il maggior numero di interventi. Il primo verso, come il ritornello, è ripetuto con l'uso in *hoquetus*² di «da», ma senza la ripetizione della musica, così che considerando una sola voce si giunge ad avere ventiquattro sillabe. Del terzo si riprende in posizione incipitaria solamente «un frate sol» e successivamente ritroviamo il primo verso, prima di giungere al ritornello³.

È chiaro che, rispetto alla tipologia frottolistica in cui il testo spesso guiderà la creazione della melodia e del ritmo, il musicista ha disposto liberamente della creazione poetica, fino a cambiarne completamente l'aspetto. Questo tipo di approccio non è una sorta di capriccio, ma è quasi sempre indotto da esigenze ben precise, come risulterà evidente dal secondo brano:

Fa metter bando e comandar Amore
a ciaschedun' amanza, over amante,
celato 'l tenga in fatti e in sembante⁴.

È la prima strofa di un madrigale del musicista Francesco Landini, nel quale sono brevemente riepilogati i principi dell'amore cortese. Lo stesso autore si occupa della messa in musica del suo testo e, nel farlo, interviene sulla metrica dei primi due endecasillabi:

Fa ... fa metter bandoe comandar' amore
a ... a ciaschedun' amanzaover' amante,
celato 'l tenga 'n fact'e in senbiante⁵.

La ripetizione della prima sillaba trasforma i primi due versi in dodecasillabi, ai quali fanno seguito i più canonici endecasillabi. Anche in questo caso, quindi, la melodia non è stata costruita in maniera quasi meccanica sul ritmo versale del testo, ma ha seguito altre strade e altri principi. Più precisamente, Landini ha voluto evidenziare il senso imperativo di «Fa», per evidenziare maggiormente il senso

¹ Per la nuova disposizione del testo nella sua veste musicale cfr. VON FISCHER, *Musica e testo letterario...*, cit., p. 10.

² Cfr. *DEUMM*, s. v. *Hoquetus*: si tratta di una tecnica tipicamente polifonica, che prevede la corrispondenza del suono di una voce a ogni pausa dell'altra, per creare una sorta di effetto a singhiozzo.

³ L'analisi è presente in VON FISCHER, *Musica e testo letterario...*, cit., p. 10.

⁴ Cfr. *Poesie musicali del Trecento*, cit., p. 127.

⁵ Cfr. VON FISCHER, *Musica e testo letterario...*, cit., p. 11.

precettistico dell'opera. Inoltre è stata prestata molta attenzione alla comprensibilità, in fase esecutiva, delle parole¹. La chiarezza e una costruzione musicale adatta al testo erano tenuti in maggiore considerazione rispetto alla perfetta aderenza alla metrica poetica, facendo così in modo che siano qui presenti *in nuce* caratteri che, esiliati dalla produzione frottolistica, troveranno il loro massimo sviluppo nel madrigale cinquecentesco. Ma prima di giungere a esso, un ultimo caso di interazione fra musica e testo, nell'autore che, vedremo, sarà una delle cause dell'evoluzione musicale di inizio XVI secolo, Francesco Petrarca:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.
(RVF 52)

Il primo dei quattro madrigali presenti nel *Canzoniere* ci è tradito non solo per vie letterarie, ma anche musicali, essendo stato musicato da uno dei maggiori esponenti dell'*Ars nova* italiana, Jacopo da Bologna. La rapida analisi che seguirà metterà in evidenza quanto, in pochi anni, si fosse evoluta la tecnica musicale in relazione ai primi madrigali presenti nel Codice Rossi 215. E similmente si evolve il rapporto fra musicista e poeta, il quale scrive anche in virtù del successivo intervento del primo. In RVF 52 vi sono due luoghi, in particolare, che esemplificano la nuova sensibilità raggiunta da queste due figure, in relazione ai propri mezzi e alla loro sottintesa collaborazione. Il primo è da ascrivere ai versi centrali dei due terzetti, che si chiudono con le parole *ignuda*, o, meglio, *nuda* e *velo*. La lezione *nuda* è giustificata dal fatto che questa doveva essere la prima versione del madrigale musicato da Jacopo, prima delle successive revisioni petrarchesche, e si tratta del testo presente nel Codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze². Ebbene, Petrarca, consapevole del fatto che le due parole sarebbero state poste sulla medesima melodia in virtù della musica che si

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 11-12.

² Cfr. PANTI, *Il madrigale «Non al suo amante»...*, cit., p. 57.

ripete in ogni strofa, e anche dell'interazione degli impianti musicale e testuale che nella conclusione dei versi concorrono nella definizione semantica, costruisce una corrispondenza tra i due termini, che prontamente viene tradotta musicalmente da Jacopo:

The image shows two systems of a musical score. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'nu - ve -' and features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment also has a triplet of eighth notes. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'da, lo, La Ch'el' and features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment also has a triplet of eighth notes. The score is written in 2/4 time and uses a treble and bass clef.

La trascrizione di Panti¹ mette in evidenza come le penultime sillabe siano cantate su un lungo melisma, che non concorda mai col *tenor* né in unisono né in intervallo di ottava, così da far risaltare le due parole nella trama polifonica. In questo modo, accettando quello che è quasi un invito di Petrarca, il musicista quasi svela quello che è il vero nesso comparativo che sta al centro del madrigale. Se, infatti, la lettura ci indica un confronto fra Diana e la pastorella, entrambe spiate di nascosto, l'ascolto pone alla nostra attenzione il legame fra Diana *nuda* e il *velo* bagnato, che ci porta a sua volta a immaginare il corpo bagnato della dea, in un sensuale e sottile effetto erotico².

Il secondo luogo di interesse è rappresentato dai versi 3 e 6, con particolare riferimento alle parole *in meço delle gelid'acque* e *l'aura il vago chapel chiuda*³:

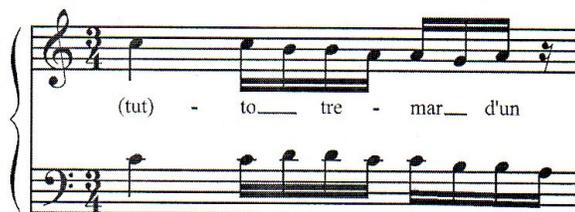
The image shows two systems of a musical score. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'me - ço del - le ge - li - d'ac -' and features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment also has a triplet of eighth notes. The second system also consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'l'au - ra il va - go cha - pel chiu -' and features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment also has a triplet of eighth notes. The score is written in 2/4 time and uses a treble and bass clef.

¹ Cfr. *Ivi*, p. 62.

² Cfr. *Ivi*, p. 61.

³ La lezione è anche in questo caso quella del Codice Panciatichi 26, come riportato in PANTI, *Il madrigale «Non al suo amante»...*, cit., p. 53.

Esse sono intonate tramite un moto parallelo discendente con intervalli di sesta, ossia con la stessa immagine musicale destinata a *tremar* del ritornello¹:



Quindi questa volta Jacopo ha aggiunto con grande maestria un valore al testo, traducendo gli inespresi tremori del corpo, immerso nell'acqua gelida, e dei capelli, attraversati dal vento².

Quanto detto è sufficiente a far cogliere lo stretto collegamento di musica e poesia nel madrigale medievale, con un legame, che, dopo essere stato quasi cancellato nella poesia popolare italiana del Quattrocento, riprenderà nuovo vigore nel secolo successivo.

Nel 1520 vede la luce l'ultima pubblicazione di Petrucci, intitolata *Musica de meser Bernardo Pisano sopra le canzone del Petrarca*, che secondo un'opinione originata dalle pagine della monumentale opera di Einstein e molto diffusa, per quanto oggetto di continue revisioni, avrebbe sancito la fine dello stile frottolistico³. Dopo una decennale «pausa artistica», nel 1530 si ha la pubblicazione dei *Madrigali novi de diversi excellentissimi musici. Libro primo de la serena*, che è la prima stampa a riportare l'esatta definizione del nuovo stile musicale e che vede come principale presenza quella di Philippe Verdelot⁴. Sarebbero questi i due principali eventi che segnano la comparsa del madrigale nel Cinquecento, un componimento polifonico che progredirà moltissimo, e lo vedremo, nel corso del secolo, ma mantenendo sempre la sua caratteristica fondamentale: l'aderenza al testo musicato.

Al di là di una vita breve, ma chiara ed evidente, restano alquanto oscure le sue origini, intorno alle quali si sono sviluppate nel corso del dibattito critico una molteplice serie di ipotesi, senza che però una di esse abbia offerto una soluzione definitiva alla questione. Più avanti cercheremo di dimostrare l'influenza delle

¹ Cfr. PANTI, *Il madrigale «Non al suo amante»...*, p. 62.

² Cfr. *Ivi*, pp. 61-62.

³ Cfr. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, cit., pp. 128-135.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 139-154.

contemporanee discussioni in campo letterario sugli sviluppi della storia della musica; per ora ci limitiamo alle ipotesi sulle origini di questo genere in ambito musicologico, iniziando dallo studio di Einstein e dalla sua ormai rinomata sintesi di matrice evoluzionistica:

This genesis [del madrigale] is known: the transformation of the frottola, from an accompanied song with a supporting bass and two inner voices serving as “fillers” into a motet-like polyphonic construction with four parts of equal importance, can be followed as easily as the transformation of a chrysalis into a butterfly¹.

La naturale parentela della farfalla con la crisalide è la stessa che unisce il madrigale alla frottola. Quest’ultima si distingueva per la sua struttura a quattro voci, delle quali però solo il basso e il soprano partecipavano attivamente alla creazione melodica, mentre contralto e tenore erano soprattutto riempitivi, con lo scopo di evitare intervalli di quinta e di ottava e dare l’impressione che queste voci mediane creassero un qualche tipo di effetto contrappuntistico. Il salto evolutivo si verifica nel momento in cui la frottola si avvicina allo stile del mottetto, caratterizzato da un impianto polifonico con quattro voci di uguale importanza, tutte concorrenti alla generazione della melodia finale. In questa fase si dissolve la definitezza tonale tipica della frottola e si passa dalla cosiddetta *monodia accompagnata*, quella del soprano, a una composizione destinata a più voci². Questo processo viene avviato da una tendenza ben rilevabile nelle pubblicazioni musicali petruciane, che dal 1507 in poi mostrano un sempre maggiore ricorso a testi ascrivibili a un canone letterario più elevato, in particolar modo a Petrarca, i quali mal si adattano alla leggerezza e alla frivolezza di un’inespressiva frottola. Il fautore della nuova tendenza è Bembo, che nel 1505 pubblica i suoi *Asolani*, un manifesto dell’amore platonico di ascendenza petrarchesca, sicuramente il polo diametralmente opposto dell’amore leggero e ironico della poesia popolare su cui poggiava la musica frottolistica³.

¹ Cfr. *Ivi*, p. 121.

² Cfr. *Ivi*, p. 119: «The madrigal style originated in a disintegration of the frottola. [...] Into the frottola there intrude polyphonic or quasi-polyphonic passages which spread [...] transforming the whole tissue, the entire structure, of the composition. [...] The relative definiteness of tonality is destroyed. [...] The “accompanied monody” becomes a work of art for several voices».

³ Cfr. *Ivi*, pp. 107-115.

In definitiva, come conferma anche Rubsamen, l'elemento che spinse all'abbandono della frottola sarebbe da individuare nello scarto venutosi a creare tra la crescente complessità e profondità dei testi e la conseguente limitazione, in cui si trovava a operare il musicista¹.

Contro l'evoluzionismo naturale proposto da Einstein, la critica storico-musicale presenta un'altra ipotesi, che accetta la continuità tra frottola e madrigale, ma ne individua diverse motivazioni. Non sarebbe stata la pubblicazione degli *Asolani* il motore di questo processo, bensì l'azione dei musicisti franco-fiamminghi, che avrebbero influenzato la nascita tanto del madrigale italiano, quanto della *chanson* francese². È stata già evidenziata la loro presenza fisica in Italia, che trova una controparte anche nel posto riservato all'interno di alcune pubblicazioni petruciane, nelle quali sono presenti autori come Josquin e Ockeghem³, grazie ai quali si avvia la rottura della schematicità della frottola e l'impiego di strutture poetiche più libere come il madrigale o la ballata⁴. In effetti una maggiore libertà compositiva sembra individuabile anche in Tromboncino e Cara, che misero spesso in musica testi appartenenti alla forma metrica della canzone. L'irregolarità di questa struttura, con la sua alternanza di endecasillabi e settenari e con la variabilità nel numero di versi componenti una stanza, darebbe l'impressione di riflettersi nel tessuto musicale, ma in realtà i due musicisti della corte mantovana sono ascrivibili in ogni caso al genere frottolistico e alla sua leggerezza melodica⁵. Chi invece operò in maniera evidente in direzione di un cambiamento fu Heinrich Isaac. Egli, agendo a Firenze, portò la musica profana italiana ad assumere una prassi esecutiva esclusivamente vocale, che andava contro l'uso diffuso di un accompagnamento strumentale su cui sviluppare una linea

¹ Cfr. RUBSAMEN, *Literary sources...*, cit., p. 35: «The literary trend in secular music [...] grew in strength during the 1520's until classical verses of distinction and elegance became the norm. An already active and vigorous cult of Petrarca was to achieve such influence that in subsequent decades each of the master's lyrics was set to music not once but many times. This heightened artistry of text in the *frottola* was but one of the stylistic elements necessary to make up the balanced euphony of the madrigal».

² Cfr. HEARTZ, «*Les goûts réunis*»..., cit., pp. 120-121.

³ Cfr. BROWN, *The genesis of a style...*, cit., pp. 3-4.

⁴ Cfr. M. CASTOLDI, *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amario al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, in «Lettere italiane», XLV, 2, 1993, p. 252.

⁵ Cfr. RUBSAMEN, *From frottola to madrigal...*, cit., pp. 57-58.

melodica. Ma la sua figura non è isolata in un panorama in cui i maestri franco-fiamminghi esasperavano i tecnicismi della polifonia vocale, servendosi di mezzi, quali il canone, che anticipavano le acrobazie musicali del madrigale. In questo ambiente l'italiano Bernardo Pisano, con la sua *Musica sopra le canzoni del Petrarca* del 1520, non sarebbe l'autore della distruzione dello stile frottolistico che dopo dieci anni avrebbe aperto la strada al madrigale, ma il collettore dell'eredità polifonica franco-fiamminga, la diretta antenata della musica italiana del Cinquecento. Le composizioni di Pisano, infatti, presentavano ancora caratteristiche che le avvicinavano alla frottola, ma erano scritte per esecuzione vocale e costruite con una complessità fino ad allora sconosciuta ai maestri italiani¹.

Un terzo studio fondamentale per cercare di risalire alle origini del madrigale è quello di Iain Fenlon e James Haar, basato principalmente sulla tradizione musicale manoscritta, piuttosto che su quella stampata. I due autori cercano di dimostrare l'inaccettabilità della proposta di Einstein, partendo dal presupposto che frottola e madrigale sono ben distinti dal punto di vista geografico, e quindi culturale. La prima, si è visto, è una produzione tipicamente mantovana, mentre il secondo è legato principalmente agli ambienti di Roma e Firenze, quindi la loro coesistenza è prevalentemente cronologica, senza che la scomparsa dell'una sia la causa diretta della comparsa dell'altro². Viene così anche criticata l'idea di una pausa artistica fra il 1520 e il 1530, basata sulle testimonianze delle fonti a stampa, ma che non trova riscontro in quelle manoscritte. È vero, infatti, che nel 1530 la pubblicazione dei *Madrigali novi de diversi excellentissimi musici. Libro primo de la serena* sono la prima testimonianza stampata del termine *madrigale*, ma in realtà esso era stato già usato, in due lettere del 1521 e del 1525, da Tromboncino e da Cara³. Questo porta a supporre che già in questi anni vi fosse un'evoluzione musicale con una definizione terminologica precisa, che poi nel 1530 sarà ufficializzata, ed effettivamente la supposizione è confermata dall'analisi dei manoscritti di autori come Sebastiano Festa. Il musicista, attivo a Torino e a Roma, manifesta nelle sue composizioni una nuova tendenza volta a rendere maggiormente indipendente la musica. Essa non è

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 67-68.

² Cfr. FENLON e HAAR, *L'invenzione del madrigale...*, cit., p. 20.

³ Cfr. MAGNOLFI, *Modelli di protomadrigalismo...*, cit., p. 17.

più concepita alla stregua di un semplice accompagnamento per un testo poetico, ma come la sua traduzione sonora, che si realizza attraverso una struttura polifonica, in cui ogni voce ha la stessa importanza delle altre¹. Siamo insomma di fronte a primi esperimenti preannunciati il madrigale.

Sulla base di analisi di questo genere e chiedendosi come fosse possibile che lo stile frottolistico avesse avuto una qualche influenza su un genere coltivato soprattutto a Firenze da autori come Verdelot e Arcadelt, Haar e Fenlon giungono a concludere che molto plausibilmente i musicisti profani italiani abbiano recepito e fatto proprie le caratteristiche, quali l'attenzione per l'aspetto declamatorio, delle *chansons* francesi di autori come Clément Janequin e Claudin de Sermisy. Essi non ricercavano l'eccessiva complessità tipica di Josquin ed erano conosciuti in Italia grazie alle pubblicazioni petrucchiane. Anche una figura quale quella di Verdelot si trovò coinvolta in questo processo, che lo costrinse a sviluppare l'abilità a mettere in risalto, nell'approfondimento declamatorio, testi italiani, e in questa sorta di apprendistato fu aiutato enormemente dai componimenti di Sebastiano Festa, riuscendo a ottenere una perfetta comprensibilità, derivata dal suo stile di ascendenza francese². Alla base di questa svolta derivata da uno stile musicale straniero stava, paradossalmente, la volontà degli intellettuali toscani di rafforzare la loro tradizione poetica volgare. Si rendevano infatti conto che la polifonia profana italiana impediva la chiara declamazione e la traduzione musicale dei testi poetici, quindi andava contro il principio della sovranità della parola. In definitiva, lo stile francese era la soluzione migliore per porre in ulteriore risalto la poesia toscana e sarebbe questa la motivazione che ha consentito a Firenze di essere il primo centro creativo del madrigale cinquecentesco, prima che, con l'ascesa di Cosimo I de' Medici (1537) e la fondazione dell'Accademia Fiorentina, venisse meno l'interesse per il nuovo stile musicale, che passò così a essere coltivato a Venezia e a Roma³.

Completato questo rapido *excursus* sulle diverse ipotesi circa le sue origini, è il caso di vedere come il madrigale si presenta nelle sue diverse fasi durante il XVI secolo. Prima di tutto urge sottolineare la differenza con il madrigale trecentesco.

¹ Cfr. *Ibidem*.

² Cfr. J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. FABBRI, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 69.

³ Cfr. FENLON e HAAR, *L'invenzione del madrigale...*, cit., pp. 144-147.

Questo nasceva già come poesia per musica, ma la sua denominazione era legata alla forma metrica, ossia il vero e proprio madrigale poetico, composto generalmente da alcuni terzetti, ai quali faceva seguito un ritornello di uno o due versi a rima baciata. Il madrigale cinquecentesco, invece, faceva soprattutto riferimento al genere musicale e racchiudeva sotto questa definizione varie forme, come il sonetto, lo stesso madrigale, la ballata, la canzone e la sestina. Vista la presenza delle ultime due strutture, è il caso di precisare che comunque il componimento era sempre monostrofico e lungo solitamente dai cinque ai quindici versi, con un distico in chiusura¹; nei casi in cui veniva musicata un'intera canzone, si procedeva con un trattamento analitico, basato sulle singole stanze, che erano concepite come una serie di madrigali, ognuno diverso dall'altro². Altra differenza sostanziale con la forma trecentesca è che questa occupava uno dei posti più bassi del canone letterario, mentre nel Cinquecento, come è evidente già dalle tipologie metriche adoperate, il madrigale si caratterizza per l'alto grado di letterarietà dei testi, che provengono dai più grandi scrittori passati, *in primis* Petrarca, e presenti, tra cui Bembo, Ariosto e, successivamente, anche Tasso. Proprio la forte presenza di Petrarca chiarisce immediatamente la tematica a carattere amoroso, che è esplicitata indirettamente anche da Giulio del Bene, uno dei fondatori, nel 1569, dell'Accademia degli Alterati, per la quale nel 1574 lesse il suo discorso, di matrice aristotelica, *Che egli è necessario a l'esser poeta imitare azioni*:

Né credo che al poeta compositore di sonetti, di canzone e di madrigali si convenga di imitare le azioni come Omero, come Sofocle o come Terenzio; ma essendo più brevi le loro poesie, imitare Alceo, Anacreonte, Saffo e Pindaro, i quali, come ho di sopra dimostro, sono tutti occupati nelle azioni. E così come quelli poemi eroici essendo ripieni di episodi e di molte altre parti le quali per la lunghezza loro gli sono necessari, così questi per la brevità sendone privi, par necessario che di altre sorte azioni si debba da loro imitare, non si discostando però da l'uso poetico; e però questi tali poeti imitano le azioni di loro stessi poeti, dimostrando quello che per amore hanno fatto e quello che sopportano e le azioni virtuose delle loro innamorate e tal volta dello dio d'Amore, di Venere e delle Grazie, ora lodando e mostrando quello che operi la bellezza delli occhi in loro, talora la candidezza del viso, ora un riso et una parola a tempo proferita dalla quale si sentono rapire et il cuore dividere in mille parti; e queste non si chiameranno

¹ Cfr. S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXII, 2001, p. 131.

² Cfr. E. J. DENT, *Il madrigale del '500*, in *StoMu*, vol. IV, p. 48.

azioni, poiché sono persone agenti e pazienti quale sono lo amante e la amata? E queste non sono imitazioni poiché loro stessi imitano? E queste non sono finzioni e favole poiché il più delle volte vere non sono le cose che scrivono, ma se le vanno formando nell'animo come quelli che le desiderano e le temono? Quante sono quelle canzone nel Petrarca, nel Bembo, nel Casa, nel Guidiccione, nel Senazaro, quali quelli madrigali in Giambattista Strozzi nei quali vi si introducono persone agenti, ne' quali si scrive le azioni di qualche amico o signore e che in essi si imita et introduce quanti sono i sogni e le finzione¹.

La testimonianza di del Bene è sicuramente interessante, in quanto appartiene ormai all'ultimo quarto del secolo, quindi a un momento in cui non vi è più un'elaborazione teorica successivamente rivista e riadattata dai diversi autori, ma semmai si verifica il contrario. Il madrigale è ormai un genere definito e del Bene può descriverlo partendo da osservazioni dirette delle sue varie realizzazioni. Tutto il discorso è inserito nella cultura aristotelica di cui gli Alterati si facevano portatori, come è evidente dal continuo richiamo alla concezione della poesia basata sull'imitazione delle azioni, sulla scorta anche dell'esempio dei grandi esponenti della classicità, tra i quali vediamo citati Omero, Sofocle, Terenzio, ma anche Saffo, Alceo e Pindaro. Proprio questi ultimi, in rappresentanza della poesia lirica, sono il modello perfetto per gli autori di canzoni e madrigali, i quali quindi tratteranno dell'amore, con tutti i *topoi* a esso connessi e di cui viene fornito in breve un elenco. Abbiamo così la descrizione di ciò che l'amante arriva a fare per la sua amata o delle qualità e virtù della donna oggetto d'amore o ancora degli effetti del suo sguardo o del suo sorriso.

Tematica amorosa, dunque, con accentuazione del sentimentalismo e del patetismo, che la musica madrigalesca, al contrario di quella frottolistica, era in grado di esprimere. Proprio da ciò nasce l'altra grande caratteristica del madrigale, la trasmissione anche tramite l'aspetto musicale del contenuto del testo, che quindi acquisiva una grande importanza. Si è visto che questa rilevanza data al testo è una delle cause che portò a una maggiore cura dell'aspetto declamatorio del componimento musicale e alla nascita dello stile madrigalesco, il cui primo grande esponente può essere considerato il francese Philippe Verdelot. Le notizie sulla sua vita sono molto scarse ed è collocabile fra il 1480 e il 1550². Ciò che è certo è che,

¹ Cfr. WEINBERG, vol. III, 1972, p. 201.

² Cfr. H. C. SLIM e S. LA VIA, *Verdelot, Philippe*, in *DMM*, vol. XXVI, pp. 427-428.

dopo una probabile permanenza a Venezia testimoniata da Vasari¹, dal 1521 fu a Firenze, dove, nell'anno successivo, assunse il ruolo di maestro di cappella in Santa Maria del Fiore. Nel suo periodo fiorentino si trovò anche a gestire, dal punto di vista musicale, un incarico diplomatico. La città stava infatti vivendo la caduta della Repubblica e si ritrovava politicamente accerchiata dal papa Clemente VII e da Carlo V, per contrastare i quali i fiorentini decisero di rivolgersi a Enrico VIII d'Inghilterra. In questa occasione fu preparata come dono per il monarca inglese una raccolta di composizioni musicali curata dallo stesso Verdelot, comprendente trenta mottetti e altrettanti madrigali, a dimostrazione dell'alta considerazione di cui già godeva il nuovo genere polifonico². Alcuni brani di questa raccolta erano stati concepiti per far parte delle rappresentazioni delle machiavelliane *Mandragola* e *Clizia*, e in effetti l'analisi di uno di essi può facilmente mettere in evidenza la sua destinazione drammatica e la già sottolineata maestria di Verdelot nel far risaltare una lingua per lui non certo familiare. La *Clizia* si apre con una canzone, di cui riportiamo di seguito la prima stanza:

Quanto sia lieto el giorno,
che le memorie antiche
fa ch'or per voi sien mostre e celebrate,
si vede, perché intorno
tutte le gente amiche
si sono in questa parte ragunate.
Noi, che la nostra etate
ne' boschi e nelle selve consumiamo,
venuti ancor qui siamo,
io ninfa e noi pastori,
e già cantando insieme e nostri amori³.

Una ninfa, in compagnia di alcuni pastori, presenta la commedia e gli amori antichi in essa trattati. Nella fronte della canzone viene immediatamente creata l'atmosfera serena, in cui gli eventi si volgeranno, mentre la sirma rappresenta la

¹ Cfr. G. VASARI, *Vita di Sebastian Viniziano*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a c. di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, vol. V, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1984, p. 86: «[Sebastian Viniziano] fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili, e fra gl'altri quello di Verdelotto francese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di cappella in San Marco, e nel medesimo quadro quello di Ubretto, suo compagno cantore; il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto, quando venne maestro di cappella in San Giovanni».

² Cfr. L. L. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, New York-London, Norton & Company, 1999, pp. 659-660.

³ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Teatro*, a c. di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1979, p. 141.

presentazione dei personaggi narratori. Ma vediamo l'operazione svolta su questa stanza da Verdelot, nella trascrizione musicale riportata da Perkins, in cui, è bene precisare, si notano variazioni testuali dall'edizione sopra citata¹:

5

Fin dalle prime battute possiamo notare che nell'apertura vi un moderato impiego della tecnica dell'imitazione, ma ancora più interessante è il rispetto della prosodia dei versi. Se facciamo riferimento al *cantus* notiamo che non solo Verdelot segue la scansione, per esempio, dei due settenari, ma dimostra anche di comprenderne a fondo le differenze, per quanto legate a sfumature ritmiche. Il verso incipitario possiede un accento interno in quarta sede, che il compositore non manca di sottolineare grazie a quella che, in chiave moderna, è una semiminima con punto in posizione di tempo forte. Il verso successivo, invece, che nella trascrizione musicale presenta l'edizione «nel qual le cose antiche», grazie agli accenti interni in seconda e quarta sede si caratterizza per un andamento giambico. Anche in questo caso la trasposizione di Verdelot non stravolge la prosodia voluta da Machiavelli e basa la melodia su una serie di semiminime, che, in conseguenza della pausa iniziale e di una successione ritmica regolare, pongono la seconda e la quarta sillaba

¹ Cfr. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, cit., pp. 661-663.

in evidenza su tempi forti. È chiaro che quello che abbiamo di fronte è un esempio di quell'abilità già descritta in precedenza, con cui Verdelot era in grado di mettere in risalto la componente poetica tanto cara ai fiorentini.

Mirabile è anche la musica che accompagna la sirma:

22

te. Noi, che la no-stra e-ta-te Ne' bo-sch'et nel-le scl-
 te. Noi, che la no-stra e-ta-te Ne' bo-sch'et nel-le scl-
 te. Noi, che la no-stra e-ta-te Ne' bo-sch'et nel-le scl-
 te. Noi, che la no-stra e-ta-te Ne' bo-sch'et nel-le scl-

27

ve con-su-mia-mo, Ve-nu-ti an-chor' qui sia-mo, Io nym-
 ve con-su-mia-mo, Ve-nu-ti an-chor' qui sia-mo,
 ve con-su-mia-mo, Ve-nu-ti an-chor' qui sia-mo,
 ve con-su-mia-mo, Ve-nu-ti an-chor' qui sia-mo,

32

pha, Et giam can-tan-do in-se-me e
 Et noi pa-sto-ri, Et giam can-tan-do in-se-me e no-
 Et noi pa-sto-ri, Et giam can-tan-do in-se-me e no-
 Et noi pa-sto-ri, Et giam can-tan-do in-se-me e no-
 Et noi pa-sto-ri, Et giam can-tan-do in-se-me e no-

La struttura musicale si adatta perfettamente alla comunicazione scenica di questi versi. I narratori della commedia si presentano e il loro arrivo di fronte agli spettatori è accompagnato da un canto costruito omofonicamente, secondo l'uso dello stile tipico dei canti carnascialeschi. In questa scelta si denota una ragionata interpretazione della situazione, in quanto la ninfa e i pastori parlano in coro, proprio come avveniva sui carri ambulanti per le strade di Firenze nel periodo di

carnevale, quindi l'impiego dell'omofonia ha una sua precisa motivazione. L'unico momento di rottura di questo schema è nel penultimo verso, quando la divisione della ninfa e dei pastori trova una drammatica traduzione musicale nel *cantus*, che accoglie la voce della ninfa, e in immediata successione nell'*altus*, nel *tenor*, e nel *bassus*, che invece riportano le voci dei pastori.

Verdelot è quindi il pioniere di un nuovo stile musicale, scaturito dall'incontro fra le istanze culturali del nord Italia, in particolare Firenze, e la sua formazione legata al mottetto e alla *chanson* francese¹, uno stile in cui il testo e il suo rapporto con la musica assumono un ruolo fondamentale. In realtà secondo molti musicologi egli dovrebbe dividere il primato con un altro compositore, l'unico italiano a inserirsi a pieno titolo nella storia delle origini del madrigale, Costanzo Festa, vissuto tra il 1485 e il 1545 e importante esponente della cerchia di musicisti della corte papale. A lui siamo in grado di attribuire con certezza oltre ottanta madrigali, nei quali già si delineano chiaramente i tratti caratteristici del genere. Uno di questi è la messa in musica dell'anonimo *Dur'è 'l partito dove m'astringete*:

Dur'è 'l partito dove m'astringete,
ch'io debba de sì o no darvi risposta.
A che rispondo che de sì non deggio,
ch'a contentarvi mod'alcun non veggio,
ch'a voler far le vostre voglie liete
troppo m'importa et car l'honor mi costa.
Andat'adagio et non correte in fretta,
ché buon è 'l ben che col durar s'aspetta.
Et se durando non vi par star saldo,
temprate col mio freddo il vostro caldo².

Nel trattare questo madrigale Festa tenta di tradurre musicalmente il senso complessivo del testo, ma anche quello delle singole parole. Partendo dalla trascrizione di Einstein è possibile osservare direttamente il *modus operandi* del musicista³:

¹ Cfr. W. BOWEN, *The contribution of French musicians to the genesis of the Italian madrigal*, in «Renaissance and reformation», Nuova serie, XXVII, 2, 2003, p. 109.

² Cfr. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, vol. III, cit., p. XXIV.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 33-35.

mi co - sta An - da - te a -
 co - sta An - da - te a -
 co - sta An - da - t'a - da - gio, An - da - te a -
 co - sta An - da - t'a - da - gio, An - da - te a -

da - gio et
 da - gio et
 da - gio et non cor - re - t'in fret - ta, et
 da - gio et non cor - re - t'in fret - ta, et

non cor - re - t'in fret - ta Che buon' e'l ben che col du - rar s'a -
 non cor - re - t'in fret - ta Che buon' e'l ben che col du - rar
 non cor - re - t'in fret - ta che
 non cor - re - t'in fret - ta

spet - ta Et se du - ran - do non vi par star sal -
 s'a - spet - ta Et se du - ran - do non vi par star
 col du - rar s'a spet - ta Et se du - ran - do non vi par star
 Et se du - ran - do non vi par star

do Tem - pra - te col mio fred - d'il vo - stro
 sal - do Tem - pra - te col mio fred - d'il vo - stro
 sal - do Tem - pra - te col mio fred - do il vo - stro
 sal - do Tem - pra - te col mio fred - do il vo -

La partitura riportata si riferisce al penultimo distico del componimento, che ben si presta a chiarire la rappresentatività ricercata da Festa. L'esortazione alla moderazione, insita nell'«andato adagio» iniziale, viene trasferita anche sulla

melodia del *cantus*. Essa inizia molto lentamente con note di lunga durata, che è immediatamente raddoppiata sulle sillabe di *adagio*, proprio per esaltare il significato dell'avverbio. La corsa frettolosa del secondo emistichio, invece, dà una dose di brio, che si realizza in un breve melisma formato da note brevi. Ma questa velocità trova un nuovo coerente rallentamento nel verso successivo, al quale è affidata una chiusura sulle medesime figure che avevano aperto il distico, così da trasferire in musica l'attesa dell'*aspettare*.

La parziale analisi di questo madrigale ha messo in evidenza quelle che sono le linee guida del processo, che ha portato all'abbandono della frottola e alla coltivazione del madrigale, ossia un legame fra musica e testo non schematico, ma sempre unico e ben calibrato¹.

Terza figura rilevante, in questa prima generazione di madrigalisti, è quella di Jacques Arcadelt. Anche lui di origine francese come il più anziano Verdelot, fu attivo dal 1532 al 1537 a Firenze, prima di trasferirsi, fino al 1551, a Roma, per prestare servizio nella Cappella Sistina. Da qui si spostò per l'ultima volta a Parigi, dove operò fino al 1568, anno della sua morte. Negli anni trascorsi a Firenze si dedicò in maniera appassionata alla stesura di madrigali, che furono poi pubblicati nel 1539 in quello che era ormai diventato il nuovo centro di più florido sviluppo di questo genere musicale, Venezia². È qui, infatti, che, presso la basilica di San Marco, fu maestro di cappella, praticamente senza soluzione di continuità dal 1527 al 1562, il fiammingo Adrian Willaert. Egli trovò un ambiente adatto e già pronto alla sua attività, in quanto per tutto il corso del XV secolo, in concomitanza con il forte sviluppo economico della città lagunare, che si rifletteva anche sulla grandiosità delle strutture architettoniche, si era cercato uno stile musicale adeguato e lo si era trovato nella magnificenza della polifonia³. Willaert contribuì in maniera fondamentale agli sviluppi del madrigale, come si evince inequivocabilmente dalla sua *Musica nova*, pubblicata nel 1559. In essa erano raccolti mottetti e madrigali, in un accostamento non privo di significato, se si pensa all'importanza della tradizione dei primi, che in questo senso chiarivano la considerazione di cui godevano i

¹ Cfr. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, cit., p. 670.

² Cfr. BASSO, *Storia della musica*, vol. I, cit., p. 182.

³ Cfr. I. FENLON, *St Mark's before Willaert*, in «Early music», XXI, 4, 1993, pp. 547-563.

secondi e i loro testi profani. In effetti la raccolta inaugurava anche una nuova metodologia stilistica, ricavata proprio dalla forma del mottetto e relativa alla divisione in due parti della composizione. Si è già detto che una delle caratteristiche del madrigale era il suo aspetto monostrofico, che si rifletteva anche sull'unità dell'impianto musicale. Con Willaert subentra la pratica di suddividere in due sezioni l'opera, pratica che nello specifico della raccolta si realizza quasi esclusivamente in sonetti petrarcheschi. Essi presentavano così una prima parte, basata sulle due quartine, e una seconda, composta dalle due terzine, ognuna delle quali con una propria identità musicale¹. Inoltre anche l'andamento della struttura armonica si segnala per alcune novità, come la sua corrispondenza con quello della metrica, che porta ad avere le cadenze principali alla conclusione di ogni quartina e di ogni terzina. Un esempio è l'elaborazione di *RVF* 171, di cui riportiamo la prima parte:

Giunto m' à Amor fra belle et crude braccia,
che m'ancidono a torto; et s'io mi doglio,
doppia 'l martir; onde pur, com'io soglio,
il meglio è ch'io mi mora amando, et taccia:
ché poria questa il Ren qualor più agghiaccia
arder con gli occhi, et rompre ogni aspro scoglio;
et à sì equal a le bellezze orgoglio,
che di piacer altrui par che le spiaccia.

Dalla trascrizione musicale, riportata nello studio di Brown², possiamo vedere un'altra delle innovazioni di Willaert:

¹ Cfr. H. M. BROWN, *Words and music: Willaert, the chanson and the madrigal about 1540*, in *Florence and Venice: comparisons and relations. Acts of two conferences at Villa I Tatti in 1976-1977*, vol. II, a c. di S. BERTELLI, N. RUBINSTEIN e C. H. SMYTH, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 225.

² Cfr. *Ivi*, pp. 252-256.

S
A
T
V
B

Giun - - - - - to m'ha A - - - - - mor fra
 Giun - - - - - to m'ha A - - - - - mor, giun - - - - - to m'ha A - -
 Giun - - - - - to m'ha A - - - - - mor
 Giun - - - - - to m'ha A - - - - - mor
 Giun - - - - - to m'ha A - - - - - mor

5

bel - - - - - le e cru - - - - - de brac - - - - -
 - mor fra bel - - - - - le e cru - - - - - de brac - - - - -
 fra bel - - - - - le e cru - - - - - de brac - - - - -
 fra bel - - - - - le e cru - - - - - de brac - - - - - cia,
 - mor fra bel - - - - - le e cru - - - - - de brac - - - - -

10

- - - - - cia, Che m'an - - - - - di - do - no à tor -
 - - - - - cia, Che m'an - ci - - - - - do - no, che m'an - ci - do -
 - - - - - cia, Che m'an - ci - - - - - do - no à
 Che m'an - ci - - - - - do - no à tor - - - - - to,
 - - - - - cia, Che m'an - ci - - - - - do - no,

15

- - - - - to, e s'io mi do - - - - - glio, Dop - - - - -
 - no à tor - - - - - to, e s'io mi
 tor - to, che m'an - ci - do - no à tor - - - - - to,
 che m'an - ci - do - no à tor - - - - - to, e
 che m'an - ci - do - no à tor - - - - - to, a tor - - - - -

10

----- pia'l mar - -tir, e s'io mi

do - - glio, e s'io mi do - -

e s'io mi do - - glio, Dop - - pia'l mar -tir, e s'io mi do - -

s'io mi do - - glio, Dop - - pia'l mar - -tir, e s'io mi

- to e s'io mi dog - - lio, e s'io mi

do - - glio, dop - - pia'l mar - -tir: on - -

- - - glio, Dop - - pia'l mar - -tir: on - - de pur, co - -

- glio, dop - - pia'l mar - -tir: on - - de pur, co - -

do - - glio, dop - - pia'l mar - -tir: on - -

do - - glio, Dop - - pia'l mar - -tir: on - - de pur,

25

on - - de pur, co - - m'io so - - glio.

- de pur, co - - m'io so - - glio,

- m'io so - - glio, Il me - glio è.

- de pur, co - - m'io so - - glio, Il me -

co-m'io so - - glio, Il me - glio è, ch'io mi

30

Il me - glio è, ch'io mi

Il me - glio è, ch'io mi mo - - ra a - man - - do e

ch'io mi mo - ra a - - man - - do e tac - - cia, il

- glio è, ch'io mi mo - ra a - man - - do e tac - -

mo-ra a - man-do e tac - - cia,

35

40

Le cadenze principali, si è detto, corrispondono con la conclusione delle quartine, ma al loro interno viene superata la schematica corrispondenza tra un verso e una frase musicale, la quale invece dipende dal senso del testo. Nel *cantus* è evidente questo tipo di costruzione, che porta la melodia a non avere una pausa fino a *torto*, eccedendo quindi sino alla conclusione del primo emistichio del secondo verso, per poter racchiudere l'intero concetto, che diversamente sarebbe rimasto incompleto. La medesima osservazione è valida per la frase musicale successiva, che si chiude a *martir*, ma in questo caso vi è un'ulteriore precisazione da operare. Willaert interviene direttamente sul testo e duplica questa sezione, rappresentando in tal modo il raddoppiamento del dolore e dimostrando ancora l'attenzione rivolta al significato dei versi. Un procedimento simile è riservato all'ultimo endecasillabo della quartina, del quale viene ripetuta la seconda parte, ma in questo caso si tratta soprattutto di un richiamo al normale uso del madrigale e alla sua chiusura con un distico in grado di racchiudere il senso del componimento. Più interessante, invece, notare la pausa conclusiva di tutte le voci, che corrisponde al silenzio evocato da

taccia e che ci riporta alla traduzione musicale del livello semantico del testo poetico.

Willaert è quindi il fautore di un affinamento della tecnica madrigalistica e probabilmente fu presso di lui che si formò il giovane Cipriano de Rore (1515-1565), per lo meno in considerazione del fatto che i suoi primi tre libri di madrigali furono pubblicati tutti a Venezia negli anni Quaranta¹. Questi è in effetti un esponente della nuova generazione di musicisti nordeuropei attivi in Italia nel corso del Cinquecento come maestri di cappella. Non possediamo dati certi sui suoi primi anni italiani fino al 1547, quando risulta ufficialmente essere diventato maestro della cappella di Ferrara al servizio di Ercole II d'Este. Durante la permanenza alla corte estense de Rore si dedicò alla composizione di madrigali, nei quali si adoperò per mettere in atto il proprio stile, basato su una minore aderenza alla rigidità delle leggi contrappuntistiche e, per converso, su una maggiore attenzione all'aspetto declamatorio del testo, con una sempre crescente tensione all'espressione musicale del significato delle parole. Proprio per questo motivo Monteverdi lo considererà l'iniziatore della da lui definita *seconda pratica*, ossia una concezione musicale in cui, come vedremo a breve, l'armonia è considerata *serva al oratione*². Una delle massime manifestazioni di questa caratteristica di Cipriano de Rore è la sua messa in musica del sonetto *O sonno* di Giovanni della Casa:

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa³.

La partitura e l'analisi della prima quartina operate da Perkins mettono bene in luce ciò a cui faceva riferimento Monteverdi, quando assegnava a de Rore il merito di aver iniziato la *seconda pratica*⁴:

¹ Cfr. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, cit., p. 680.

² Cfr. G. C. MONTEVERDI, *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali*, in C. MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, a c. di D. DE' PAOLI, Roma, De Santis, 1973, p. 397: «L'armonia [...] di padrona diventa serva al oratione, e l'oratione padrona del armonia, al qual pensamiento tende la seconda prattica overo l'uso moderno»; e p. 399: «Seconda prattica, della quale è stato il primo rinovatore ne nostri caratteri il Divino Cipriano Rore, come ben farà vedere mio Fratello».

³ Cfr. G. DELLA CASA, *Le rime*, a c. di R. FEDI, Roma, Salerno, 1978, p. 69.

⁴ Cfr. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, cit., pp. 682-684.

Canto $\text{♩} = \text{♩}$
 O son - - - no, o del - la quie - ta hu -
 Alto
 O son - - - no, o del - la quie - ta hu -
 Tenor
 O son - - - no, o del - la quie - ta hu -
 Basso
 O son - - - no, o del - la quie - ta hu -

6
 mi - da om - bro - sa Not - te pla - ci - do fi - glio,
 mi - da om - bro - sa Not - te pla - ci - do fi - glio,
 8
 mi - da om - bro - sa Not - te pla - ci - do fi - glio,
 mi - da om - bro - sa Not - te pla - ci - do fi - glio,

12
 o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce
 o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce de'
 8
 o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce
 o de' mor - ta - li E - gri con - for - to, o - blio dol - ce

18
 de' ma - li Sì gra - vi,
 ma - li Sì gra - vi,
 8
 de' ma - li Sì gra - vi,
 de' ma - li Sì gra - vi,

Prima di tutto è bene precisare che, seguendo l'insegnamento di Willaert, anche de Rore tratta separatamente, quasi come due entità distinte, le due quartine e le due terzine del sonetto. L'apertura vede l'invocazione al sonno, dopo la quale viene posta immediatamente una pausa atta a dare un senso di silenzio e di quiete. Le pause successive seguono la logica del testo e non la sua scansione metrica, così che, a causa dei molti *enjambement*, l'inizio e la fine delle frasi musicali non corrispondono mai a un singolo verso, ma rendono molto più semplice la comprensibilità di tutto il componimento. Tutta l'opera è basata su note che danno

un ritmo regolare e lento, così da riflettere la sonnolenza insita nei versi. Anche a livello armonico si possono notare artifici e soluzioni tecniche innovative, che inaugurano una nuova era del madrigale, come la conservazione di intervalli maggiori per tutta la frase relativa a «de la queta, umida, ombrosa / notte placido figlio», per creare un'atmosfera distesa e piacevolmente armonica, mentre la frase successiva riprende un intervallo minore.

L'opera di Cipriano de Rore influenzò compositori di indubbia qualità, del calibro per esempio di Luzzasco Luzzaschi, nato a Ferrara e allievo dello stesso de Rore, ma sarà una sorta di rivoluzione sociale a dare adito all'ultima fase evolutiva del madrigale. Castiglione nel suo *Libro del Cortegiano* aveva scritto:

Poich'io posso formar questa donna a modo mio, non solamente non voglio ch'ella usi questi esercizi virili così robusti ed asperi [attività maschili, quali la caccia o il maneggiare armi], ma voglio che quegli ancora che son convenienti a donna faccia con riguardo, e con quella molle delicatezza che avemo detto convenirsele; e però nel danzar non vorrei vederla usar movimenti troppo gagliardi e sforzati, né meno nel cantar o sonar quelle diminuzioni forti e replicate, che mostrano più arte che dolcezza; medesimamente gli instrumenti di musica che ella usa, secondo me, debbono esser conformi a questa intenzione. Imaginatevi come disgraziata cosa saria veder una donna sonare tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto che faccia la donna. Però quando ella viene a danzar o a far musica di che sorte si sia, deve indurvisi con lassarsene alquanto pregare e con una certa timidità, che mostri quella nobile vergogna che è contraria della impudenzia.

(III, VIII)¹

All'inizio del secolo il perfetto costume di corte non consentiva certamente alle donne di praticare l'attività musicale liberamente, ma sempre entro i limiti di una misurata decenza, a conferma di un ideale pedagogico di ascendenza umanistica volto a circoscrivere la presenza e l'azione delle donne². Anche da un punto di vista tecnico vi sono precisazioni da fare, nel senso che una donna deve evitare le *diminuzioni*, ossia i melismi melodici caratterizzati da note di breve durata, a causa del maggiore impegno richiesto per la loro esecuzione. La medesima motivazione determina la scelta degli strumenti adatti alla femminilità, che non deve mai perdere la sua *soave mansuetudine* e la sua *nobile vergogna*, con cui le è possibile accostarsi

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 347-348.

² Cfr. S. LORENZETTI, «*Quel celeste cantar che mi disface*». *Immagine della donna ed educazione alla musica nell'ideale pedagogico del Rinascimento italiano*, in «Studi musicali», XXIII, 2, 1994, p. 244.

timidamente e con discrezione alla musica e alla danza. In tutto questo non bisogna dimenticare che un'altra delle possibili problematiche è rappresentata dalla tematica affrontata dai testi destinati a essere musicati nelle corti, l'amore per le donne, le quali, in funzione di destinatarie, sarebbero fuori luogo nel ruolo di portavoce dei tormenti amorosi dei poeti¹, per quanto sia sempre necessario ricordare che la loro figura è comunque fondamentale nella concezione artistica ed estetica del primo Rinascimento. Esse, infatti, da dedicatarie delle composizioni dei poeti, giocano una parte importantissima nel dare un senso all'azione di quest'ultimi, che altrimenti non avrebbero un interlocutore di riferimento². La posizione della donna nei confronti del canto subisce però una svolta all'interno della corte di Ferrara, che, sotto Alfonso II e Margherita Gonzaga, giovanissima e appassionata per la musica, diventa un polo d'attrazione per i più grandi compositori e cantanti da tutta la penisola. Tra questi si segnala anche la presenza di Laura Peverara, Anna Guarini e Livia d'Arco, tre donne che praticavano la musica e il canto non occasionalmente, ma con professionalità, e che insieme divennero famose come il *concerto delle donne*³. Di questo gruppo fece parte per un breve periodo anche Tarquinia Molza, le cui abilità furono ampiamente lodate nel 1577 dal filosofo e letterato Francesco Patrizi ne *L'amorosa filosofia*:

Non è huomo niuno, giudicioso o scientiato o pratico del mondo, che non istupisca in udirla a parlare e con tanta proprietà e copia di parole, e con tanta bellezza et ornamento, che non gli sembri sempre lei essere un singularissimo miracolo di natura, e che non paia essere impossibile che donna habbia potuto con tanta facilità, con tanta prestezza e con tanta brevità di tempo, e senza studiare per se stessa già mai, per la debolezza della complessione, pur una minima hora, habbia appreso non solo di cantare con tanta sicurezza, portatura della voce, con tanto giudicio e discrettione, e con tanta leggiadria di innumerabili maniere di trilli, di gorgie e di movimenti, e con tanta intelligenza delle differenze e mimiche loro e del contrapunto, e poi sonare a liuto con tanta garbatura e gratia, nata tutta dallo ingegno e giudicio suo, che non se ne udì giamai per la lunga antichità del mondo una simile, né se ne ode o si è per udire per li tempi a venire. Et appresso cosa che non fu fatta mai da alcuno huomo che professione di musica per principale che sia stato, di sonare a viuola un basso et cantare il soprano

¹ Cfr. J. HAAR, *The courtier as musician: Castiglione's view of the science and art of music*, in *The science and art of Renaissance music*, a c. di P. CORNEILSON, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 28.

² Cfr. F. SCHNEIDER, *An amused muse: the «donna di palazzo» and music in the «Cortegiano»*, in «L'analisi linguistica e letteraria», X, 2002, p. 460.

³ Cfr. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, cit., p. 688.

obligandosi a tutte le note et a tutte le parole, sì come stanno. In che certo avanza il Ferabosco, il quale quantunque paia di fare lo stesso, con minore fatica però, a' passi difficili sciogliendosi dall'obbligo di osservare la musica et le parole come si trovano, si vale del contrapunto¹.

Patrizi, per bocca di Grilenzone, vuole dimostrare come la musa Euterpe abbia infuso in Tarquinia Molza il suo ingegno, che si manifesta nella velocità e nella facilità dell'apprendimento. E proprio con questa gran facilità Tarquinia si avvicinò alla musica, diventando subito padrona delle sue tecniche, tra le quali Grilenzone cita i *trilli*, abbellimenti del canto grazie a espedienti quali il tremolo o il vibrato², i *movimenti*, che indicano trilli prolungati³, e le *gorgie*, con cui si fa riferimento in generale a qualsiasi passaggio tecnico della voce mirato a rendere più piacevole, oltre che complessa, una melodia⁴. La descrizione delle doti della musicista prosegue con la sua abilità anche nel suonare gli strumenti e culmina con la rara capacità di cantare accompagnandosi con la viola, riuscendo sempre a leggere contemporaneamente le note del canto e quelle del basso. Questo le consente di evitare di dover ricorrere al *contrapunto*, che in questo caso non funge da sinonimo di polifonia, ma definisce una particolare pratica, consistente nell'improvvisare un contrappunto, ossia nell'intonare una nota, che non è quella prevista dalla partitura, ma che comunque è in accordo con la struttura armonica⁵. In tal modo è possibile ovviare a un eventuale problema nella lettura simultanea di due righe musicali. Al di là dell'enfasi retorica, è chiara la stima di cui godeva Tarquinia Molza per le sue abilità canore, stima che condivideva con il *concerto delle donne*, la cui presenza spinse i musicisti attivi a Ferrara a comporre madrigali su misura per loro, anche da un punto di vista tematico. Tra questi era Giaches de Wert, maestro franco-fiammingo vissuto fra il 1535 e il 1596, che in una delle sue opere musicò un'ottava del XVI canto della *Gerusalemme liberata*, come divenne abituale da circa il 1570

¹ Cfr. F. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, a c. di J. Ch. NELSON, Firenze, Le Monnier, 1963, pp. 23-24.

² Cfr. *DEUMM*, s. v. *Trillo*.

³ Cfr. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit., p. 40: «Il movimento è un trillare più lungo non nelle cadentie, ma ne' principi fino a' mezi o poco più oltre».

⁴ Cfr. *DEUMM*, s. v. *Voce (I)*.

⁵ Cfr. *DEUMM*, s. v. *Contrappunto alla mente*.

in poi, quando, prima con le sue *Rime* e in seguito con il suo capolavoro, il giovane Torquato Tasso divenne uno degli autori prediletti dei madrigalisti¹:

Vezzosi augelli infra le verdi fronde
temprano a prova lascivette note;
mormora l'aura, e fa le foglie e l'onde
garrir che variamente ella percote.
Quando taccion gli augelli alto risponde,
quando cantan gli augei più lieve scote;
sia caso od arte, or accompagna, ed ora
alterna i versi lor la musica òra.
(XVI 12)

Il testo di Tasso fa parte della descrizione del giardino del castello di Armida, nel quale uccelli di dantesca memoria intonano canzoni di argomento amoroso, accompagnati dallo stormire delle foglie². Con i volatili canori de Wert intende verosimilmente identificare le cantanti ferraresi e la loro voce, per le cui particolari caratteristiche viene concepito un madrigale, che rappresenta perfettamente la complessità e l'alto livello tecnico dell'ultima fase di questo genere:

¹ Cfr. M. A. BALSANO, *Fortuna di Tasso nella produzione madrigalistica di Cinque e Seicento, Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze-Vernio, 25/26 settembre 1998), a c. di P. GARGIULO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, Prato, Rindi, 2000, pp. 83-84.

² Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Purg.* XXVIII 14-18: «Li augelletti per le cime / [...] con piena letizia l'ore prime, / cantando, ricevieno intra le foglie, / che tenevan bordone a le sue rime».

Soprano $\text{♩} = \text{♩}$
 Vez - zo - si - au - gel - li - jn - fra le ver - de fron - de Tem - pran' a pro - va la -

Alto I
 Vez - zo - si - au - gel - li - jn - fra le ver - de fron - de Tem - pran' a pro - va la -

Alto II
 Vez - zo - si - au - gel - li - jn - fra le ver - de fron - de Tem - pran' a pro - va la - sci - vet - te,

Tenore
 Mor - mo - ra l'au - ra.

Basso
 Mor - mo - ra l'au - ra.

4
 - sci - vet - te no - te. Vez - zo - si - au - gel - li - jn - fra le ver - de fron -

Alto I
 - sci - vet - te no - te. Mor - mo - ra l'au - ra,

Alto II
 la - sci - vet - te no - te. Mor - mo - ra

Tenore
 Mor - mo - ra l'au - ra. Vez - zo - si - au - gel - li - jn - fra le ver - de fron -

Basso
 Mor - mo - ra l'au - ra. Vez - zo - si - au - gel - li - jn - fra le ver - de fron -

7
 de Tem - pran' a pro - va la - sci - vet - te no - te. Mor - mo - ra

Alto I
 mor - mo - ra l'au - ra, mor - mo - ra l'au - ra, mor - mo - ra l'au - ra,

Alto II
 l'au - ra, mor - ro - ra l'au - ra, mor - mo - ra l'au -

Tenore
 de Tem - pran' a pro - va la - sci - vet - te no - te.

Basso
 de Tem - pran' a pro - va la - sci - vet - te, la - sci - vet - te no - te.

10

13

16

La destinazione femminile per cui il madrigale è concepito è evidente già dalla tipologia delle cinque voci, delle quali tre sono effettivamente soprani, rette da un *tenor* e da un basso. Nelle battute iniziali le tre parti femminili rappresentano il grazioso canto degli uccelli, mentre, con libero trattamento del testo, i bassi intonano il fruscio dell'aria sulle foglie su una struttura melodica ripetuta. In questa operazione si può verosimilmente scorgere una lettura intertestuale del compositore, che con le sue scelte musicali tende a interpretare l'ottava tassiana attraverso la sua fonte. Le terzine dantesche, infatti, chiaro modello di questi versi, descrivono il canto degli uccelli, per i quali il vento tra le foglie non è una melodia, con cui alternano la propria esecuzione, ma è il *bordone*, ossia il basso su cui modulare liberamente. Ebbene, la partitura appena analizzata riflette perfettamente questa

situazione, con il *tenor* e il basso che ripetono «mormora l'aura» a sostegno delle *lascivette note* degli uccelli. Queste poche osservazioni offrono un quadro dello stile compositivo di de Wert, sicuramente libero anche nei confronti del testo musicato e contrassegnato da una ricerca tecnica tesa a dare alla musica una sorta di capacità figurativa e pittorica. Ma soprattutto non sfugge la presenza di melismi spesso lunghi e basati su note molto brevi, la cui esecuzione richiede una non indifferente padronanza tecnica, certamente posseduta dal *concerto delle donne*. È questo lo stile, pieno di cosiddetti madrigalismi, ossia esasperazioni tecniche altamente artificiose, che caratterizza il madrigale di fine secolo e che verrà portato alla sua massima espressione da Luca Marenzio, musicista italiano nato nel 1553 e frequentatore di diverse corti della penisola, fino al suo arrivo in quella romana, dove morì nel 1599.

2.4. Contro il madrigale

La lineare evoluzione tecnica del madrigale e della musica cinquecentesca vista finora conobbe, in realtà, alcune manifestazioni in controtendenza, legate a motivazioni intellettuali o sociali. Il 31 ottobre del 1517 Martin Lutero affisse le sue 95 tesi, dando così avvio al fenomeno storico-religioso denominato Riforma. Nelle intenzioni del suo promotore essa rappresentava il bisogno di cambiare l'attuale stato della Chiesa, o, piuttosto che cambiare, recuperare una situazione ormai perduta, a causa delle degenerazioni, a cui era andato incontro il Vaticano nel corso della sua più che millenaria storia. L'azione della Riforma coinvolse tutti gli aspetti della vita ecclesiastica, compreso, ovviamente, quello musicale, che stava particolarmente a cuore a Lutero. Egli nutriva una grande passione per la musica, che era considerata un dono di Dio, il quale a sua volta desiderava fortemente essere lodato musicalmente¹. La liturgia luterana, quindi, dava molta importanza al canto, che era definito *corale*, in quanto inizialmente esso si basava su strutture simmetriche e lineari, le quali davano alle composizioni non l'aspetto di una polifonia, ma più che altro di una melodia cantata coralmemente. Questa pratica, però,

¹ Cfr. BASSO, *Storia della musica*, vol. I, cit., p. 202.

subì immediatamente alcune variazioni dettate dalle contemporanee tecniche madrigalistiche, che portarono Lutero e i suoi musicisti a caratterizzare con una maggiore magnificenza i canti, strutturandoli sulle tecniche contrappuntistiche e imitative affinate dai musicisti franco-fiamminghi proprio in quegli anni. A tutto il movimento della Riforma la Chiesa reagì con la convocazione del Concilio di Trento, che durò, alternando periodi di lavoro con altri di stasi, dal 1545 al 1563, e inaugurò il periodo della cosiddetta Controriforma, durante il quale la cristianità romana si impegnò per recuperare il terreno perduto a opera del sempre crescente numero di adesioni alla causa luterana. Gli interventi della Controriforma miravano a rendere infondati gli attacchi di Lutero, quindi la Chiesa cercò di recuperare un'austerità da tempo perduta e di applicarla a tutti i livelli del tessuto sociale della vita rinascimentale. Vennero quindi coinvolti in questo processo restauratore la Chiesa stessa e la sua liturgia, le attività letterarie, poste ora a un rigido filtro di stampo moraleggiante, e ogni manifestazione intellettuale che potesse sfuggire a questo clima di controllo. È chiaro che neanche la musica aveva via di scampo nel nuovo ambiente controriformista, soprattutto alla luce delle contaminazioni verificatesi negli ultimi anni tra musica sacra e profana, tra canti carnascialeschi, frottole, mottetti e madrigali, così nelle ultime sessioni del Concilio si cercò una regolamentazione anche dell'arte musicale:

Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores, arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur et dici possit¹.

Il brano è un estratto del testo della ventiduesima delle venticinque sessioni in cui il Concilio si è articolato e riguarda le disposizioni su ciò che non è consentito all'interno delle chiese. Nella fattispecie siamo di fronte alle indicazioni musicali, che vietano qualsiasi melodia o armonia, nelle quali si possano rilevare segni di impurità o lascivia, che immediatamente richiamano per contrasto alla nostra memoria le *lascivette note* dell'ottava della *Liberata* messa in musica da de Wert. Similmente il divieto è esteso a qualunque attività profana, dimostrando una sensibilità verso i tratti della musica secolare presenti in quella sacra. Sulla scorta di

¹ Cfr. G. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XXXIII, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1961, p. 133.

queste prescrizioni le principali conseguenze furono due: da una parte un'attenzione ai testi, che non dovevano più avere alcun riferimento, come alle volte in effetti accadeva, a quelli dei madrigali profani a carattere amoroso; dall'altra una ricerca della comprensibilità dei testi stessi, che richiedeva l'abbandono delle complessità tecniche alle quali era giunta la polifonia. Questo secondo aspetto, la tensione verso la chiarezza, soddisfaceva in più modi la necessità di rispondere alla Riforma, in quanto dimostrava che la Chiesa stava cercando di recuperare la semplicità originaria, ma contrastava anche i complessi risvolti compositivi raggiunti dalle composizioni della Chiesa luterana. In definitiva, il Concilio di Trento ha rischiato di rappresentare una zavorra per la continua crescita a cui andava incontro la musica rinascimentale, particolarmente quella sacra, e solo la personalità di alcuni compositori riuscì a impedire che si verificasse un regresso imposto dal clima tridentino. Tra questi la figura più importante fu indubbiamente quella di Giovanni Pierluigi Palestrina, che nelle Messe da lui composte mise in mostra uno stile aderente alle richieste controriformiste, ma senza rinunciare alle possibilità offerte dall'arte polifonica. Palestrina riuscì a trovare un mirabile equilibrio tra polifonia e omofonia, facendo sempre in modo che nelle sue opere, nonostante la presenza di tecniche complesse come il canone, il testo subisse comunque una specie di trattamento sillabico, quindi nei suoi lavori si trovano passaggi tanto melodici, quanto armonici¹.

Un secondo caso di deviazione dal consequenziale percorso storico-musicale seguito nelle pagine precedenti è quello rappresentato dall'azione di Claudio Monteverdi. Originario di Cremona, dove nacque nel 1567, negli anni Novanta si spostò a Mantova, la città che lo vide ottenere la fama di compositore, ma dalla quale, a causa dei difficili rapporti con i Gonzaga, andò via nel 1612, per raggiungere Venezia e diventare maestro di cappella in San Marco fino al 1643, anno della sua morte². Oltre alla sua attività di compositore, particolarmente interessante è il suo ruolo di teorico, così come lo si evince nel suo dibattito col musicista Giovanni Maria Artusi. È in questo contesto che viene ideato il concetto,

¹ Cfr. E. PACCAGNELLA, *La parola in Palestrina. Problemi tecnici, estetici e storici*, Firenze, Olschki, 1969, p. 64.

² Cfr. A. W. ATLAS, *Renaissance music*, New York-London, Norton & Company, 1998, p. 643.

incontrato in precedenza, di *seconda pratica*, descritto da Monteverdi nella prefazione de *Il quinto libro de' madrigali a cinque voci*:

Studiosi Lettori, non vi meravigliate ch'io dia alle stampe questi Madrigali senza prima rispondere alle opposizioni, che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perché send'io al servizio di questa Serenissima Altezza di Mantova non son patrone di quel tempo che tal'ora mi bisognarebbe: hò nondimeno scritta la risposta per far conoscer ch'io non faccio le mie cose a caso, e tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di seconda pratica ovvero perfettione della moderna musica del che forse alcuni s'ammireranno non credendo che vi sia altra pratica, che l'insegnata dal Zerlino; ma siano sicuri, che intorno alle consonanze, e dissonanze vi è anco un'altra considerazione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione, e del senso diffende il moderno comporre, e questo ho voluto dirvi sì perché questa voce seconda pratica tal'ora non fosse occupata da altri, sì perché anco gli ingegnosi possino fra tanto considerare altre seconde cose intorno al armonia, e credere che il moderno compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità¹.

Monteverdi introduce la pubblicazione del quinto libro dei suoi madrigali con la promessa di una sua imminente risposta alle critiche mossegli da Artusi. Questi nel suo *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica* aveva attaccato il musicista cremonese, reo a suo avviso di aver infranto le regole compositive dettate da Zarlino nelle sue *Istitutioni harmoniche*. Effettivamente Monteverdi aveva inaugurato un nuovo uso delle dissonanze di seconda e di settima, provocando così l'indignazione di Artusi e la sua reazione², ma lo aveva fatto non per un suo capriccio, bensì con un intento espressivo in relazione al testo musicato. Proprio questo forte legame fra poesia e musica viene definito da Monteverdi, in contrasto con l'ormai superata vecchia *pratica* massimamente rappresentata da Zarlino, *seconda pratica*, che abbiamo visto essere stata iniziata da Cipriano de Rore, ma che, con una maggiore consapevolezza, era stata sostenuta da Vincenzo Galilei, padre del più famoso Galileo³. La particolarità di questo fenomeno è che aprì la strada alla monodia e alla musica scenica del Seicento, quindi alla fine della stagione madrigalistica.

La figura di Vincenzo Galilei ci introduce alla terza evidenza storica contraria al genere del madrigale, ossia alla Camerata Fiorentina. Di questo gruppo di

¹ Cfr. C. MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, cit., pp. 391-392.

² Cfr. FABBRI, *Monteverdi*, cit., p. 49.

³ Cfr. C. V. PALISCA, *Vincenzo Galilei's counterpoint treatise: a code for the seconda pratica*, in «Journal of the American Musicological Society», IX, 2, 1956, p. 96.

intellettuali, riuniti intorno alla persona del conte Giovanni Bardi nella seconda metà del Cinquecento, parleremo in maniera molto approfondita in seguito; per ora basti accennare alla loro attività, che, in campo musicale, tendeva al recupero della musica monodica greca per contrastare la contemporanea polifonia. L'analisi degli studi di questo circolo risulterà fondamentale per rivedere la posizione assunta da Bembo nella più recente critica. Se finora, vedremo, si è sempre ipotizzata un'influenza della sua opera sugli sviluppi fin qui seguiti del madrigale, l'osservazione dei principali esponenti della Camerata, tra cui Galilei e Girolamo Mei, evidenzierà altre tipologie di riscontri fra le *Prose della volgar lingua* e la cultura musicale del secolo. Il messaggio dell'opera bembiana, nonostante l'avversione spesso incontrata, riceverà nuova linfa dalle speculazioni teoriche di Bardi e della sua cerchia, mentre dall'altra parte sarà possibile individuare ulteriori rapporti fra madrigale e teorie poetiche e retoriche, che però andranno in direzione opposta, nel senso che il primo guiderà le scelte delle seconde.

3. Intrecci letterari e musicali

3.1. Sul *divorzio* di musica e poesia: segnali di riconciliazione

La civiltà letteraria italiana nasce con la rottura di un rapporto che era invece ben saldo nell'ambito della letteratura provenzale, quello fra poesia e musica. I poeti d'oltralpe componevano i loro versi con il preciso scopo di dar loro una veste musicale, che comunque non era affidata a un'altra figura professionista, ma rientrava allo stesso modo nelle loro competenze. Questo particolare abito non era dettato da un qualsivoglia disinteresse o approssimazione nei confronti dell'aspetto melodico, tutt'altro, essendo lo *status* dei letterati provenzali quello di intellettuali esperti e preparati tanto in campo poetico, quanto in quello musicale. Era una situazione che in effetti realizzava la concezione teorica di una parentela esistente fra queste arti liberali, in base alla quale era più che naturale essere in grado di cimentarsi in entrambe. Oltre alle due fasi compositive, versale e melodica, ve n'era una terza ugualmente di competenza dei poeti provenzali, quella esecutiva, che era una chiara conseguenza di una concezione poetica evidentemente destinata non solo alla lettura, ma anche all'ascolto e alla sua fruizione diretta. Quella dell'esecuzione era una pratica, che a poco a poco riguardò non solo i poeti stessi, ma anche i cosiddetti giullari, grazie ai quali le composizioni poetiche conobbero una certa diffusione, finendo però spesso sulla bocca di individui non sempre in grado di intonarli correttamente. La diffusione di una minore competenza tecnica creava alcuni problemi per il mantenimento di questa tradizione poetico-musicale, che infatti andò perduta con la Scuola Siciliana¹. La corte di Federico II accoglieva molti funzionari, notai, che si dedicavano in maniera dilettantistica alla poesia, quindi il loro unico interesse era per la cura metrica e linguistica dei loro versi, non per la loro veste melodica. Questo portò a una frattura, che perfettamente rifletteva la situazione prospettata dal testo di riferimento per la concezione musicale del Medioevo, il *De institutione musica* di Boezio:

¹ Cfr. A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento, IV*, Atti del terzo congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a c. di A. ZIINO, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-373.

Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est [poco prima, all'inizio del capitolo, Boezio aveva scritto che «artificium corporale quasi serviens famulatur, ratio vero quasi domina imperat»]: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.

(I 34)

Boezio suddivide in tre categorie gli uomini che si occupano di musica. Nella prima rientrano coloro, che esercitano l'attività musicale pratica servendosi degli strumenti, tra i quali è da comprendere anche la voce umana. È chiaro che tra questi si possono considerare i giullari, di cui si è detto precedentemente e che non erano autori di testi e melodie, ma solo cantori. Essi incarnano perfettamente la descrizione boeziana, nella quale viene specificato che gli appartenenti a questo gruppo si limitano a operare esecuzioni in maniera meccanica, senza che in effetti abbiano una vera comprensione intellettuale del fenomeno artistico. La seconda categoria è quella occupata dai poeti. Interessante notare che la poesia è classificata da un punto di vista musicale, confermando il legame, inscindibile nella Classicità, fra le due arti, che infatti abbiamo ritrovato ancora insieme in epoca provenzale. Il poeta, a differenza di suonatori e cantori, possiede la capacità compositiva dei versi, *fingit carmina*, ma è comunque escluso dalla reale comprensione dei meccanismi artistici. In ciò Boezio riprende la nota concezione platonica del poeta, che agisce su ispirazione divina, il *furor*, e non perché possessore consapevole di una tecnica poetica¹. I *musici*, invece, appartenenti al terzo e ultimo gruppo, sono in grado di

¹ Cfr. PLATONE, *Ion*, 533d-e: «Questa che ti fa parlare tanto bene su Omero, come dicevo poco fa, non è un'arte: ciò che ti muove è una divina forza. La Musa rende i poeti ispirati, e attraverso questi ispirati, si forma una lunga catena di altri che sono invasati dal dio. E, certo, tutti i buoni poeti epici non per possesso di

discernere razionalmente tutto ciò che riguarda le melodie, i ritmi e le composizioni poetiche. Essi sono i veri possessori della tecnica musicale e della sua arte, indipendenti rispetto alle figure dei poeti. Come detto, la situazione letteraria italiana si era ritrovata perfettamente costituita su questo modello, con i poeti ormai incapaci di affrontare un discorso musicale creativo. Anche nel caso di grandi personalità, per quanto potesse essere testimoniata l'esistenza del legame fra musica e poesia, il tutto si inseriva soprattutto in una tradizione consolidata e non in una reale coscienza del fenomeno, tanto che, consapevole di ciò, Dante tenta, a mio avviso, di riclassificare la poesia per restituirle la dignità di *ars*:

Quid sit cantio videamus, et quid intelligimus cum dicimus cantionem. Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio, sicut lectio passio vel actus legendi. Sed divaricemus quod dictum est, utrum videlicet hec sit cantio prout est actus, vel prout est passio. Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio – et secundum istum modum Virgilius primo Eneidorum dicit «Arma virumque cano» –; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore, vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio. Nam tunc agitur, modo vero agere videtur in alium, et sic tunc alicuius actio, modo quoque passio alicuius videtur. Et quia prius agitur ipsa quam agat, magis, immo prorsus denominari videtur ab eo quod agitur, et est actio alicuius, quam ab eo quod agit in alios. Signum autem huius est quod nunquam dicimus “Hec est cantio Petri” eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam.

(DVE, II, VIII, 2-4)

In queste pagine del *De vulgari eloquentia* viene affrontata la trattazione della canzone, che viene legata chiaramente al canto, ma sulla base di due particolari categorie, *actus* e *passio*. Con la prima Dante intende riferirsi all'atto creativo dell'autore, che viene esemplificato nella dichiarazione incipitaria di Virgilio nella sua *Eneide*. Con la seconda, invece, è richiamato il momento esecutivo del componimento poetico, che può essere a cura dell'autore stesso o di altri. Si tratta, a ben vedere, di una suddivisione molto simile a quella boeziana appena analizzata, in quanto si pone l'accento sulla distinzione fra chi crea e chi, svolgendo il ruolo dei suonatori o dei cantori, semplicemente esegue. Come nel *De institutione musica*, anche qui la maggiore considerazione va ai protagonisti dell'*actio*, e non è quindi

arte, ma perché sono ispirati e posseduti dal dio compongono tutti questi bei poemi, e, così, anche i buoni poeti melici» (trad. di G. REALE).

casuale la precisazione conclusiva circa la paternità della composizione, che non spetta certamente ai suoi esecutori.

Stabilita l'esistenza della facoltà compositiva del poeta, è gioco forza riconoscergli, in base a un precedente passo del *De vulgari eloquentia*, anche il possesso di quella *scientia*, negatagli da Boezio:

Revisentes igitur ea que dicta sunt, reclinamus nos eos qui vulgariter versificantur preluque vocasse poetas: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita.
(DVE, II, IV, 2)

La poesia è una creazione che vede l'intervento della retorica e della musica. Allora in essa agisce la *scientia musicae*, che si realizza nel momento esecutivo e attribuisce all'azione dei poeti la dignità di *ars*, grazie alla contemporanea presenza di *actio* e *passio*¹. In seguito a questa interpretazione Dante riesce a rivalutare la posizione dei *poetae*, messa in discussione da Boezio, e lo fa aggirando il problema della loro competenza musicale, che, per sua stessa ammissione, non rientra più direttamente nelle loro capacità, come invece era normale per i "colleghi" provenzali. Spiegando il concetto di *passio*, infatti, Dante specifica che esso consiste nell'esecuzione, la quale può avere luogo tramite modulazione musicale, ma non è l'unica modalità possibile («fabricata profertur vel ab autore, vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non»). Più diffusamente la separazione fra musico e poeta è evidente in altri passi del trattato dantesco:

Disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum, vel ipsa modulatio. Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos. Nullus enim tibicen, vel organista, vel citharedus melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et regulariter, cantiones esse dicemus.
(DVE, II, VIII, 5-6)

Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda

¹ Cfr. M. S. LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia», in «Studi medievali», XLI, 1, 2000, pp. 32-33.

continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi – et diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur) –. [...] Quedam vero sunt diesim patientes: et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique. Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes. [...] Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus. Si ante non fiat repetitio, stantiam dicimus habere frontem. Si post non fiat, dicimus habere sirma, sive caudam.
(DVE, II, X, 2-4)

Il secondo brano affronta l'analisi del nucleo strutturale della canzone, ossia la stanza. Il discorso è condotto da un punto di vista musicale, ma a ben vedere si tratta di un adattamento di quest'ultimo all'ambito poetico. La stanza, destinata a essere intonata melodicamente, è descritta nelle sue parti, che nella musica trovano solo una loro giustificazione, ma senza che vi siano indicazioni strettamente tecniche. Così, dopo un veloce accenno all'esistenza di stanze indivise, Dante nomina la *diesis*, un termine musicale che identifica la chiave, il verso di passaggio dalla fronte alla sirma, le quali possono essere anch'esse indivise, oppure prevedere la presenza di piedi e volte. Nel primo caso prima o dopo la *diesis*, a seconda che si parli di fronte o sirma, la melodia procede in maniera continua senza ripetersi, mentre nella seconda ipotesi vi è la ripetizione melodica, che genera appunto i piedi e le volte. È evidente che dietro questa sorta di trattazione musicale Dante sta procedendo con un normale discorso poetico basato sugli schemi delle rime, che, se ripetuti, sono la vera spiegazione alla presenza di fronti e sirme composte da piedi e volte. D'altronde la musica intesa in realtà come riferimento alla poesia è esplicita nel primo dei due passi citati, nel quale viene specificato in maniera molto chiara che la canzone non è una *modulatio*, con cui si richiama invece il concetto di melodia, bensì una *fabricatio verborum armonizatorum*. L'armonia riguarda quindi le modalità con cui sono connesse le parole, una musica verbale, che solo successivamente un musicista, non il poeta, rivestirà con una melodia adeguata.

Le argomentazioni proposte hanno in definitiva messo in luce che Dante, come gli altri poeti della sua generazione, non concepisce più la genesi contemporanea dei versi e del loro accompagnamento musicale, ma individua regolazioni armoniche all'interno delle parole stesse e della loro composizione

metrica e sintattica¹. Chi invece aveva conservato coscienza del legame fra parole e musica era l'ambiente ecclesiastico, i cui testi sacri ci sono tramandati prevalentemente in codici musicali². Proprio in conseguenza di ciò gli studi delle melodie dei canti ecclesiastici e dei loro testi procedeva in maniera dialetticamente problematica, dando vita a varie discussioni che sfociarono, alla fine del XV secolo, nella stesura di uno dei primi trattati interamente dedicati alla questione, il *De moderatione et concordia grammaticae et musicae*, di Jean Le Munerat. La sua attività fu legata al Collegio di Navarra, fondato nel 1304 e compreso nella rete di collegi che nel loro insieme formavano l'Università di Parigi³. Il Collegio di Navarra comprendeva tre facoltà: grammatica, *artes* e teologia. Le Munerat si iscrisse alla quella di *artes* nel 1456, per passare, una volta completati questi studi, a quella di teologia nel 1465. La sua posizione nel collegio, però, non era solo quella di uno studente, in quanto rivestiva anche il ruolo di *concentor*, ossia di cantore, nel coro della cappella, nella quale tutti gli studenti e i docenti erano obbligati a partecipare all'esecuzione degli Uffici divini, con i canti delle ore canoniche e delle messe⁴. La sua presenza nel coro fu un evento fondamentale per la sua formazione, che si arricchì di un insegnamento riservato principalmente ai *concentores*, quello musicale, impartito sia dal punto di vista pratico ed esecutivo, sia da quello teorico e speculativo. Le conoscenze così acquisite gli permisero di confrontarsi con i grammatici sul tipo di rapporto che doveva esistere fra musica e parole, e le sue conclusioni furono affidate nel 1490 al *De moderatione et concordia grammaticae et musicae*:

Ad investigandam veritatem, et sedandam discordiam, que frequenter in ecclesiis super observatione mensurae seu quantitatis syllabarum oritur (volunt enim quidam quod quaecunque sillaba longa vel brevis est secundum precepta grammaticae prosodie vel prosodiae, tam in simplicibus litteris quam in litteris notis seu notulis modulata, longa vel brevis suo modo pronuncietur: quod qui vellet observare oporteret omnia gradalia et antiphonarios

¹ Cfr. V. RUSSO, *Musica / musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in *Il romanzo teologico*, Napoli, Liguori, 2002, p. 86.

² Cfr. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia»...*, cit., pp. 385-386.

³ Cfr. D. HARRÁN, *In defense of music. The case for music as argued by a singer and scholar of the late fifteenth Century*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1989, p. 29.

⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 5-7.

destruere, et nova seu novos condere, cum in ipsis passim super syllabas breves multe note, super longas vero unica tantum adiiciatur)¹.

Le Munerat esordisce con la sua dichiarazione d'intenti, nella quale è specificato che intende sciogliere la questione, nata *frequenter in ecclesiis* proprio a causa di una coscienza che abbiamo visto essere presente in ambiente religioso piuttosto che in quello profano, sulla rilevanza da attribuire alle caratteristiche metriche delle sillabe all'interno dei canti. Viene riportata un'opinione diffusa, quella dei grammatici, secondo la quale anche nel corso dell'intonazione musicale è necessario rispettare la quantità delle sillabe; ma immediatamente vi è la presa di posizione contro questa concezione, che comporterebbe una revisione completa dell'apparato musicale ecclesiastico con i suoi gradualis e antifonari, al cui interno si vedono spesso sillabe brevi eseguite su una lunga successione di note oppure sillabe lunghe musicate su un'unica nota. È un'affermazione importante, che indica preoccupazione, ma anche una consapevolezza, relativa sia a quelle che erano le contemporanee conquiste in campo musicale sia ai loro futuri risvolti evolutivi. La musica europea tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento andava incontro a una serie di cambiamenti, che si realizzavano da una parte nella sfera delle tecniche, soprattutto in ambito polifonico, dall'altra nel ruolo giocato, nella fase compositiva, dai testi posti in musica. Relativamente a questo secondo punto, si è visto nel capitolo precedente, grande importanza fu assunta dai versi poetici, che, con il loro significato e la loro scansione metrica, rappresentavano le direttive per le scelte dei musicisti. Questi cercavano di raffigurare a livello uditivo il senso dei componimenti poetici che trattavano e di rispettarne la struttura ritmica, riproducendola nella progressione melodica. Ora, è chiaro che vi è una differenza evidente fra il contesto appena visto e quello in cui si muove Le Munerat, essendo il primo legato alla poesia profana, mentre il secondo ai canti sacri, con conseguente distanza linguistica e stilistica. Poeticamente, infatti, il discorso è condotto nella sfera del volgare, mentre liturgicamente la lingua di riferimento è il latino. Le inevitabili implicazioni ricadono, così, sul criterio con cui viene instaurata una relazione ritmica fra musica e testo, che in un caso dipende da una metrica basata

¹ Cfr. J. LE MUNERAT, *De moderatione et concordia grammaticae et musicae*, in HARRÁN, *In defense of music...*, cit., p. 81.

sulle posizioni degli accenti, mentre nell'altro sulle diverse quantità delle sillabe. Ma indipendentemente da queste incongruenze, la base concettuale da cui muovono i due tipi di prassi è la medesima, in quanto legata al rapporto fra ritmo prosodico e melodico. Le Munerat tenta di risolvere la questione separando e limitando i campi di competenza delle due arti:

Sciendum est quod in ecclesiastico officio quantum ad prononciationem duo sunt regulativa: cantus et accentus. Cantu regulantur quecumque nota seu notis modulantur, ut sunt antiphone, responsoria, hymni, introitus, offertoria, et cetera quecumque in gradali, antiphonario, libro processionum et similibus libris inscribuntur. Accentu regulantur quecumque simplici littera hoc est sine nota describuntur, ut sunt lectiones in matutinis, epistole, et evangelia, collecte seu orationes et similia. Que oportet etiam per virgulas, puncta et comata distingui. Et sicut accentus est sine cantu seu preter cantum, ut nomen sonat, sic et cantus sine accentu. Sunt enim scientie disparate, cum tamen in unius tertii, scilicet officii divini, tendant obsequium seu famulatum. Unde sicut in conflictu seu bello corporali non semper et in omni loco quilibet magistratus belli sua arte vel industria utitur, cum ad unum finem scilicet victoriam regis contendat, sed tantum per vices. Nam si congregante hostes magistro militum, magister machinarum sua arte vel industria hostes concuteret, proprium exercitum cum adverso disperderet, sic valde timendum est ne nisi loca sua et vices agnoscant cantus et accentus, magnam in ecclesiastico officio confusionem pariat eorum indiscretus conflictus¹.

L'Officio divino è regolato da due fattori, *cantus* e *accentus*. Il primo regola tutte quelle parti che sono cantate, quali inni, antifone, offertori e simili, mentre il secondo è caratteristico, ovviamente, delle letture ed è scandito dai segni di interpunzione. Le Munerat fornisce l'etimologia, a suo parere ingannatrice, di *accentus* (< *ad* + *cantus*), implicante l'idea di una vicinanza al canto, *preter cantum*, per specificare che nonostante ciò *cantus* e *accentus* sono due scienze separate e indipendenti, per quanto il loro concorso contribuisca a definire una terza scienza, che corrisponde proprio all'Officio divino. A conclusione di questo ragionamento, teso a individuare l'inconciliabilità di *grammatica* e *musica*, viene addirittura presentata un'immagine a sfondo bellicoso, con la descrizione di un inseparabile conflitto, causa di continua confusione nell'organizzazione dei canti sacri. Si tratta di un'invenzione capace di influenzare anche autori successivi, che la sfruttarono in ambiti diversi. Nelle questioni linguistiche è esemplare il caso di Andreas Guarna, studioso salernitano nato alla fine del XV secolo e che vede la sua fama legata

¹ Cfr. LE MUNERAT, *De moderatione...*, cit., pp. 81-82.

all'opera, pubblicata nel 1511, *Bellum grammaticale Nominis et Verbi regum, de principalitate orationis inter se contententium*. Il testo si presenta come una sorta di grammatica allegorica, in cui è descritta la guerra tra i due re *Nomen* e *Verbum* per ottenere il controllo del linguaggio, fino alla negoziazione di pace conclusiva, che poneva il compromesso di un governo di *Nomen* su *Verbum* nei casi retti delle declinazioni nominali, mentre *Verbum* avrebbe avuto potere decisionale nei casi obliqui. Anche nel campo degli studi musicali è presente l'influenza di quest'invenzione immaginifica, evidente nel *Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges de principatu in musicae provincia obtinendo contententes* del teorico musicale Claudio Sebastiani, che nel 1563 raccontò della guerra per ottenere il potere sulla musica fra *cantus planus*, ossia il canto liturgico, ritmicamente irregolare e basato sulla prosodia, e *cantus mensuralis*, la polifonia¹. L'importanza di questi testi ricade sull'attenzione dedicata tra la fine del XV e il XVI secolo alle concezioni teoriche delle diverse *scientiae*, le quali venivano esaminate in tutti i loro minimi dettagli tecnici. A questo proposito è ancora una volta rappresentativa l'opera di Le Munerat, che analizza anche l'eccezione alla netta distinzione fra musica e grammatica, fulcro di tutta la trattazione:

Psalmodia quantum ad mediationem et finitionem regitur grammatica. Supposita musica que prius dedit modulum suum sive cantum, qui in proposito dicitur tonus primus vel secundus, etc. Et bene concordant in hoc passu grammatica et musica, ita quod supposito tono quem dedit musica, grammaticus adveniens optime reget psalmodiam cum dicto tono, ad quem etiam spectat, ponendo duas breves pro una longa, attendendo si est aliqua dictio monosyllaba que sit pars orationis de principalibus, aut dictio extranea sicut *David, Israel*, etc., quia secundum hoc variatur. Nam in his requiruntur pauciores syllabe, presertim in mediatione. Non sic de principio psalmi, quia regitur totaliter cantu. Quod patet, quia sive prima syllaba vel secunda vel tertia sit brevis vel longa, sic etiam dictio monosyllaba vel polysyllaba, latina vel barbara, nichilominus uniformiter decantatur. Patet in *Dixit Dominus* et *Beatus vir* septimi toni et aliorum tonorum, ubi non obstante quod prima de *dixit* sit longa, et de *beatus* brevis, nichilominus uniformiter decantantur. In quibus manifeste patet differentia cantus et accentus².

L'esecuzione dei salmi, in conseguenza della loro struttura, è retta parzialmente da una collaborazione di grammatica e musica. Essi, infatti, si compongono di versetti di diversa estensione intonati in maniera pressoché

¹ Cfr. HARRÁN, *In defense of music...*, cit., pp. 71-72.

² Cfr. LE MUNERAT, *De moderatione...*, cit., pp. 95-96.

monotona, la cui tonalità è stabilita dalla nota iniziale, definita appunto *dominante salmodica* o *nota di recita*¹. Tutto lo sviluppo dei versetti è allora retto principalmente dal grammatico, che bada anche alla metrica del testo facendo in modo che sia sempre rispettato il rapporto di uno a due fra sillabe lunghe e brevi. Si verifica in tal modo, all'interno del componimento, la pacifica e costruttiva convivenza di regolamentazioni linguistiche e musicali, assente invece nella parte iniziale del salmo. In questa sezione la situazione è differente, in quanto il ruolo principale è rivestito dal canto, perciò non si pone la minima attenzione alle problematiche linguistiche, come dimostra il raffronto operato da Le Munerat e trascritto nel commento di Harrán²:

Di - xit - Do - mi - nus Do - mi - no me - o

Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num

I due salmi, *Dixit Dominus* e *Beatus vir*, presentano quantità diverse nella sillaba incipitaria, essendo *Di-* una sillaba lunga e *Be-* una breve. Ciononostante la strutturazione melodica e ritmica è identica ed è basata semplicemente sulla scansione sillabica, dipendente dal numero di note del canto, senza badare alle quantità prosodiche. In questa evenienza Le Munerat può sottolineare palesemente la differenza esistente fra *cantus* e *accentus*. Ciò che evidentemente sfugge al nostro teorico è che i difetti da lui individuati nella pratica a lui contemporanea sono invece il segno di una situazione ormai inevitabile:

Iam enim non est qui audeat *Magnificat* secundi et octavi toni, uti notatum est a patribus, inchoare, ob hoc quidem quia eius penultima syllaba, scilicet *fi*, duplici nota, scilicet *ut fa*, moderatur vel modulatur et ut longa personatur seu personari videtur. Similiter hymnum *Sanctorum meritis inclyta gaudia*, secundi toni, trium scilicet et novem lettionum more parisio, ubi super syllabam *di* de *gaudia* duplex nota, scilicet *sol fa* modulatur, non audent quidam sicut notatum est decantare, sed super *gau* primam notam scilicet *sol* apponunt, a syllaba sequenti quod suum est auferentes. [...] Contingit autem iudicio meo error iste, quia in ecclesiis maiores de choro, ut plurimum grammaticam satis, alias etiam plurimas scientias noverunt, musicam autem

¹ Cfr. A. TURCO, *Il canto gregoriano. Toni e modi*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 81-82.

² Cfr. HARRÁN, *In defense of music...*, cit., p. 96.

parum didicerunt. Ideoque musicam parvipendentes, sicut vulgatum est «quod scit quisque colit, quod nescit spernit et odit», ad omne propositum et in omni loco grammaticam seu ipsius leges proponunt et dominari volunt, non putantes musicam esse de gymnasio nec in officio ecclesiastico habere potestatem aliquam, presertim contra leges seu regulas grammaticae, sed in omnibus illi subici. Cum e contra Quintilianus libro primo *Institutionum oratoriarum* capitulo de laudibus musicae, dicat duos philosophos predictae utriusque artis preceptores Architam et Aristoxenum in hanc devenisse sententiam, ut dicerent grammaticam subiectam musicae¹.

Viene qui descritta la situazione contro cui sta scrivendo Le Munerat, che non poteva tollerare le prepotenze tecniche dei grammatici a danno delle precise regole imposte dalla musica. Come esempi sono citati il *Magnificat* e il *Sanctorum meritis in clyta gaudia*, la cui esecuzione presentava alcune particolarità rispetto alla notazione prevista dai padri²:



Le due trascrizioni mettono in evidenza che la tradizione dei due canti prevedeva l'intonazione delle due penultime sillabe di *magnificat* e *gaudia* su una coppia di note, Do e Fa nel primo caso e Sol e Fa nel secondo. Con noncuranza, però, di questa precisa prescrizione melodica, i componenti dei cori modificavano il canto, così, per esempio, nella modulazione di *gaudia* essi spostavano la prima delle due note appartenenti a *-di-* sulla sillaba precedente, *gau-*, che veniva quindi a trovarsi su una duplice successione di note, mentre la sillaba successiva restava su quella che nella trascrizione di Harrán è una singola croma. Le Munerat individua la causa di questa pratica esecutiva nel fatto che i più anziani cantori dei cori ecclesiastici erano esperti di *grammatica*, come anche di altre scienze, ma non di musica e questa loro ignoranza li portava a sottostimarla, ritenendo che essa non avesse alcuna importanza nel canto dell'Officio Divino. La scelta precedentemente descritta, infatti, trovava la sua giustificazione nelle regole della prosodia. La penultima sillaba di *gaudia* è breve, quindi, dal punto di vista linguistico e metrico,

¹ Cfr. LE MUNERAT, *De moderatione...*, cit., pp. 83-85.

² Cfr. HARRÁN, *In defense of music...*, cit., p. 83.

era considerato un errore intonarla su due note, che la rendevano impropriamente lunga. Con l'anticipazione della prima nota, invece, si otteneva un doppio assestamento, in quanto la sillaba in questione conservava la sua quantità breve e, dall'altra parte, si restituiva anche il giusto aspetto metrico a *gau-*, che col suo dittongo non poteva essere cantata su una singola nota, causa di un dimezzamento quantitativo fuori luogo. Tale svalutazione della musica è considerata inaccettabile e infondata da Le Munerat, che a questo proposito ricorda l'insegnamento, riportato da Quintiliano nel primo libro della sua *Institutio oratoria*, di Archita e Aristosseno, due musicisti greci vissuti a Taranto nel IV secolo a. C. che avevano parlato di una retorica sottoposta alle regole della musica:

Laudem adhuc dicere artis pulcherrimae videor, nondum eam tamen oratori coniungere. Transeamus igitur id quoque, quod grammaticae quondam ac musicae iunctae fuerunt: si quidem Archytas atque Euenus etiam subiectam grammaticen musicae putaverunt, et eosdem utriusque rei praeceptores fuisse cum Sophron ostendit, [...] tum Eupolis, apud quem Prodamus et musicen et litteras docet¹.

Il passo riporta l'importante testimonianza del retore latino, il quale però riferisce che Archita ed Eveno avevano esplicitamente posto la retorica sotto il controllo della musica e delle sue leggi, mentre non vi è alcuna traccia di Aristosseno, citato solo successivamente a proposito di ritmo e canto². L'inesattezza della citazione ha verosimilmente una sua motivazione che ora vedremo. L'impiego di Quintiliano e della sua *auctoritas* per difendere la musica e accusare i cantori dei cori è, in realtà, uno degli elementi che contribuiscono all'ironia della storia rilevabile in queste pagine del *De moderatione* nei confronti del loro stesso autore. Le Munerat non poteva certo immaginare che le argomentazioni da lui addotte per ottenere il suo scopo sarebbero a breve diventate i segni distintivi dell'evoluzione contro cui cercava di portare avanti la sua personale battaglia. Il trattamento delle melodie in base a regole prosodiche era in effetti un'anticipazione della contaminazione, che abbiamo cercato di mettere finora in evidenza e che sarà di seguito chiarita, fra *grammatica* e *musica*, con i loro teorizzatori e praticanti, caratteristica del XVI secolo. Le stesse speculazioni di Aristosseno ricordate da Le

¹ Cfr. QUINTILIANO, *Inst.*, I, 10, 17-18.

² Cfr. QUINTILIANO, *Inst.*, I, 10, 22: «Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ῥυθμὸν et μέλος, quorum alterum modulation, alterum canore ac sonis constat».

Munerat ci forniranno le prove che condurranno il nostro discorso a individuare le reciproche interferenze fra settore linguistico e settore musicale e che daranno ragione di evidenziare, contrariamente a quanto sostenuto dallo stesso Le Munerat, l'importanza dell'influsso esercitato dalle teorie retoriche su quelle musicali. A riprova di quanto stiamo dicendo è sufficiente l'anticipazione di alcuni passaggi che saranno analizzati e approfonditi successivamente, il primo dei quali relativo a Bembo. Secondo Carapezza, le fondamenta delle discussioni presenti nel secondo libro delle *Prose della volgar lingua* sono rintracciabili proprio in Aristosseno¹. La presenza del musicista greco nella poetica bembiana spiegherebbe gli eventuali punti di contatto fra lo studioso veneziano e i musicisti a lui contemporanei. Ma vi è un altro importante autore per il nostro studio che indirettamente si avvale delle teorie di Aristosseno e si tratta dell'umanista fiorentino Girolamo Mei (1519-1594) con la sua opera inedita, *Della compositura delle parole*, ascrivibile molto probabilmente agli inizi degli anni Quaranta²:

La natura adunque di questi elementi per dir così del parlare, che noi comunemente chiamiamo lettere, da' quali principalmente si componono, e ne' quali ultimamente si risolvon le parole, non è (come sopra s'è detto) di tutte la medesima. Queste si distinguono da Aristosseno Tarentino musico ne' suo' tempi per dottrina nobilissimo, in quelle che facevon voci e in quelle che facevon suoni, chiamando al presente suoni quelle che da lui nella sua lingua si chiamavano ψόφοι. Voci facevon quelle sole, che perciò n'eran chiamate vocali, e tutte l'altre suoni³.

È necessario precisare che l'uso indiretto di Aristosseno è dovuto al fatto che del suo trattato non esiste una tradizione diretta, ma solo frammenti e testimonianze. Una di queste, che è evidentemente la fonte del brano riportato, consiste nel *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* di Dionigi di Alicarnasso:

Τῶν δὴ στοιχείων τε καὶ γραμμῶν οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρώτη μὲν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους· φωνὰς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα.
(14, 71-72)

¹ Cfr. P. E. CARAPEZZA, *Nella «Scienza armonica» di Aristosseno la fonte della poetica del Bembo?*, in *Le origini del madrigale*, Atti dell'incontro di studio (Asolo, 23 maggio 1987), a c. di L. ZOPPELLI, Asolo, Tipografia Asolana, 1990, pp. 33-41.

² Per l'ipotesi sulla datazione cfr. C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 348.

³ Cfr. G. MEI, *Della compositura delle parole*, MS Magl. VI 34 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 7v.

[La natura di tutti gli elementi e lettere non è una sola, e c'è una prima differenza tra loro, come dimostra il musicista Aristosseno, secondo la quale alcune producono voci, altre suoni; le cosiddette vocali producono voci, tutte le altre producono suoni] (trad. di chi scrive)

Confrontando il testo di Dionigi con quello di Mei risulta chiaramente la derivazione dell'uno dall'altro, con una traduzione quasi letterale da parte dell'autore fiorentino. Ne è ulteriore prova l'impiego del termine *ψόφος*, presente anche in Dionigi, per indicare tutti i suoni che non fossero quelli prodotti dalle vocali. Nella sua pagina Mei aggiunge una notazione di stima nei confronti di Aristosseno, *musicista ne' suoi tempi per dottrina nobilissimo*, grazie alla quale conferisce la massima credibilità alla sua fonte principale per l'analisi fonetica condotta nelle pagine seguenti. Il brano analizzato ci mostra quindi un esempio di studio di tipo linguistico basato su dottrine musicali. È proprio le pagine di Dionigi, a dimostrazione della diffusione incontrata dall'autore greco, doveva avere in mente Le Murerat, nel momento in cui attribuiva erroneamente a Quintiliano la notizia di un Aristosseno codificatore delle regole retoriche in base a quelle musicali.

Queste due situazioni, una relativa a Bembo e l'altra a Mei, mettono in luce l'impossibilità applicativa delle teorizzazioni di Le Murerat, il quale aveva perseguito la netta separazione di *musica* e *grammatica*, utilizzando proprio la figura di Aristosseno come testimonianza definitiva per la loro distinzione e per la superiorità della prima sulla seconda. I riferimenti al musicista tarantino, invece, sono la prova della contaminazione di cui sono protagoniste le due *scientiae*, che nel corso del XVI secolo trovano numerosi campi comuni d'intervento. Sono questi gli effetti di un nuovo clima culturale, che, grazie a nuovi ideali pedagogici e all'ammirazione per la società e i testi della Classicità, contribuisce alla comparsa di un nuovo tipo di figura di intellettuale, più eterogeneo nella sua formazione e meno vincolato dalla specializzazione nelle competenze di una singola *ars*.

3.2. Il mondo letterario e la diffusione delle competenze musicali

Tra il Quattrocento e il Cinquecento i musicisti cominciarono a prestare molta attenzione ai testi, in tutti i loro aspetti. È in questo periodo che vedono la luce i

diversi tentativi, culminati poi nel madrigale, di fare in modo che i componimenti poetici fungessero da guida per la creazione musicale. La melodia e l'armonia polifonica tendevano alla rappresentazione della sfera semantica del testo, ma la loro relazione con i versi musicati non si fermava a questo livello, coinvolgendo spesso anche le evidenze metriche e stilistiche. In conseguenza di questo secondo matrimonio, seguito al divorzio verificatosi nell'ambito della Scuola Siciliana, tra quelle due *scientiae* che Le Munerat aveva invano tentato di tenere separate, musicisti e letterati si trovano spesso a servirsi gli uni di tecniche e procedure degli altri. È così possibile individuare influenze e corrispondenze, che tradiscono un'eterogeneità di competenze artistiche. Un importante debito è dovuto dalla musica alla retorica, in quanto è grazie a essa che i musicisti sono passati dalle metodologie compositive basate su passaggi e calcoli matematici a quelle che mettevano la parola al centro della creazione musicale, dando origine alla cosiddetta *musica reservata*, una definizione polisemantica con cui si suole, appunto, indicare una musica completamente vocale e umanisticamente protesa a cogliere le potenzialità comunicative ed estetiche della parola¹. Proprio un breve sguardo alla retorica può mostrarci l'incontro fra musicisti e retori, tra i quali, è bene precisare, per buona parte del Cinquecento si intendono compresi anche i poeti, prima che un lungo processo emancipatore, di cui si dirà in seguito, rendesse la poesia indipendente dall'oratoria². Le figure retoriche presenti nei testi poetici erano pienamente colte e comprese dai musicisti, i quali avevano elaborato un sistema di figure musicali corrispondenti. Vi erano allora l'anafora, l'epifora, l'anadiplosi e le altre basate su ripetizioni, in presenza delle quali i musicisti operavano chiaramente una ripresa delle frasi musicali già impiegate. Le ravvicinate contrapposizioni create tramite l'antitesi erano trattate con l'accostamento di linee melodiche contrastanti nel loro andamento o con la tecnica contrappuntistica del moto contrario, in cui due melodie si incrociano seguendo una sequenza di intervalli che vanno in direzioni

¹ Cfr. H.-H. UNGER, *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 59-62. Per le diverse accezioni riferite alla *musica reservata* cfr. C. V. PALISCA, *A clarification of «musica reservata» in Jean Taisnier's «Astrologiae», 1559*, in «Acta musicologica», XXXI, 3-4, 1959, pp. 148-159.

² Cfr. F. CORNILLIAT, U. LANGER, *Storia della poetica del XVI secolo*, a c. di G. MATHIEU-CASTELLANI, in *Storia delle poetiche occidentali*, a c. di J. BESSIERE, E. KUSHNER, R. MORTIER, J. WEISGERBER, Roma, Meltemi, 2001, pp. 119-120.

l'una opposta dell'altra. Dall'altra parte la ripetizione concettuale in termini diversi della sinonimia era tradotta musicalmente con una ripetizione della frase musicale, che, a differenza di quanto avveniva nell'anafora e nelle altre figure similari, era però ripresa su una differente tonalità o costruzione armonica. L'eliminazione di lettere o sillabe nel mezzo e in fine di parola, quindi l'epentesi e l'apocope, erano rispecchiate spesso dal reimpiego di una melodia mancante di alcune note. Ma la figura retorica che più di tutte si confaceva allo spirito musicale del secolo era l'ipotiposi. La minuziosa e dettagliata descrizione di situazioni, oggetti o persone, tramite l'impiego di molti vocaboli e aggettivi, trovava il suo perfetto corrispondente musicale in quelli che abbiamo visto essere i madrigalismi¹. I maestri franco-fiamminghi furono i primi a ritenere che si potesse rappresentare musicalmente una parola con una tale vivacità da raggiungere quasi l'effetto visivo dell'arte pittorica. Quest'idea fu sviluppata nel genere del madrigale e portata alle sue estreme conseguenze, definite appunto, con tono spesso dispregiativo, madrigalismi, i quali erano evidentemente la perfetta trasposizione musicale dell'ipotiposi.

Questa capacità di agire in campi di competenza esterni al proprio non era una prerogativa esclusiva dei musicisti nei confronti della pratica letteraria, ma si realizzava anche nella direzione opposta, con gli uomini di lettere che si dimostravano ormai non più riconducibili alla classificazione del *poeta* boeziano, ma consapevolmente partecipi delle conoscenze dei *musicisti*. Come anticipato, una delle cause di tale evoluzione fu la nascita di nuovi modelli pedagogici, legati alla rievocazione della Classicità tipica dell'Umanesimo. Nel corso di questo processo una delle opere che per molti aspetti attirò maggiormente l'attenzione degli intellettuali fu la *Repubblica* di Platone, nella quale la musica giocava un ruolo educativo fondamentale:

E allora – ripresi –, caro Glaucone, per i motivi che si son detti, non è forse questa l'educazione artistica più efficace? Effettivamente essa, in primo luogo fa penetrare fin nel profondo dell'anima il senso del ritmo e dell'armonia, facendovelo aderire nel modo più saldo, apportandovi una certa finezza, ed anzi rendendo fine l'anima stessa – certo, tutto ciò vale se uno è sottoposto ad una educazione idonea, altrimenti gli capita tutto

¹ Per le corrispondenze fra figure retoriche e figure musicali cfr. T. J. MCGEE, *Music and rhetoric in the early modern period. A reassessment of the relationship*, in «Studi rinascimentali», II, 2004, pp. 93-94.

l'opposto –. In secondo luogo, chi è stato formato in questa educazione nella maniera conveniente sa subito cogliere quanto v'è di difettoso, o di mal fatto o di nato male, e a giusta ragione non lo tollera. Questo uomo loderebbe invece le cose belle e godrebbe nell'ospitarle nell'anima, ed, anzi, traendo alimento da esse, egli stesso diverrebbe bello e buono. All'opposto, criticerebbe le cose malfatte e con tutti i diritti le odierrebbe fin dalla più tenera età, prima ancora di essere in grado di farsene una ragione; e poi quando finalmente una tal ragione gli si facesse innanzi, l'uomo allevato in tal maniera l'accoglierebbe a braccia aperte, come una persona ben nota per un'assidua frequentazione¹. (trad. di R. RADICE)

Socrate spiega a Glaucone che il ritmo e l'armonia musicale hanno la capacità di penetrare nell'anima e renderla armonica. Raggiunto questo stato, l'individuo diventa in grado di distinguere immediatamente ciò che è buono e ciò che invece non lo è e, soprattutto, è guidato da quest'armonia interna ad accostarsi naturalmente al bene rifiutando ogni cosa nociva. È allora innegabile l'importanza che ha nel processo educativo la musica, grazie alla quale l'uomo apprende, come detto, a distinguere il bene dal male ancora prima di iniziare a sviluppare le capacità logiche e razionali. L'indissolubile rapporto fra musica e pedagogia viene ripreso e ribadito in due luoghi successivi:

«Pertanto la ginnastica della specie migliore non potrebbe apparentarsi con quella musica semplice di cui poc'anzi parlavamo?».

«Come dici?».

«Una ginnastica non complicata, opportunamente condotta, fatta apposta per le operazioni di guerra».

«In che senso?».

«Ma anche da Omero – suggerii – uno potrebbe trarre utili insegnamenti a tale proposito. Non ti sfuggirà certamente che, negli accampamenti, nel rancio degli eroi non era compreso il pesce – e pensare che erano sul mare vicino all'Ellesponto – e neppure cibi bolliti, ma solo cotti alla brace, perché questi per i soldati sono i più comodi da cucinare; starei per dire, infatti, che, dovunque si sia, è più facile ricorrere al fuoco, che portarsi appresso delle pentole».

«È vero».

«Ma neppure di condimenti, per quanto ne so, c'è traccia in Omero. E del resto! Non è forse noto a tutti gli atleti in allenamento, che un corpo che vuol essere in buona forma deve rinunciare totalmente a siffatti alimenti?».

«Lo sanno bene – disse – e per questo se ne astengono».

«Caro mio, a sentirti approvare queste regole non ti si direbbe un grande estimatore della cucina siracusana e dei sofisticati manicaretti di Sicilia».

«Anche a me non pare d'esserlo».

«E allora non ti sembrerà neppure giusto che chi desidera avere il corpo integro cerchi l'amicizia di una fanciulla corinzia».

¹ Cfr. PLATONE, *R.*, III, 401d-402a.

«Assolutamente no».

«E lo stesso giudizio lo daremo anche dei dolci dell'Attica che han fama d'essere un'autentica delizia?».

«Per forza!»

«Non sbaglierei, dunque, se paragonassi questo regime alimentare nel suo complesso, a quella composizione musicale e a quel canto, fatti di ogni genere di armonia e di ritmo».

«Come no?».

«Là però, l'eccessiva sofisticazione produceva intemperanza, qui, invece, produce malattia. Al contrario, la semplicità della musica dà luogo, nell'anima, alla temperanza, e la semplicità della ginnastica dà luogo, nei corpi, alla salute».

«È la pura verità», ammise¹. (trad. di R. RADICE)

«E poi, sempre seguendo queste orme, l'uomo musico che pratica la ginnastica, non riuscirebbe forse, solo che lo volesse, a fare a meno della medicina, se non nei casi strettamente necessari?».

«Pare anche a me».

«Ed egli sopporterà le fatiche degli esercizi ginnici, mirando a risvegliare la parte irascibile dell'anima, piuttosto che ad acquisire la forza fisica, in ciò differenziandosi dagli altri atleti che usano del cibo e della fatica per acquistare forza».

«È assolutamente vero», ammise lui.

«Eppure, Glaucone – ripresi –, non è forse vero che quelli che basarono la loro educazione sulla musica e sulla ginnastica non fecero ciò per il motivo che la gente pensa, ossia per curare con l'una il fisico e con l'altra l'anima?».

«E perché mai l'avrebbero fatto, allora?», domandò.

«C'è la possibilità – risposi – che abbiano disposto l'una e l'altra prevalentemente a vantaggio dell'anima».

«E come?».

«Non noti – gli suggerii – quale mentalità acquisiscono coloro che praticano la ginnastica per tutta la vita, senza por mano alla musica? E viceversa che atteggiamenti assumono quelli che scelgono la condotta di vita opposta?».

«Di che cosa stai parlando?», domandò.

«Da un lato – precisai – della scontroosità e rudezza di carattere, dall'altro della mollezza e di una affettata finezza».

«Sì, l'ho notato – ammise –. Quelli che esagerano nella pratica della ginnastica riescono più scontroosi del dovuto; quelli, invece, che esagerano nella musica eccedono in mollezza».

«E però – aggiunsi io – la scontroosità potrebbe essere frutto dell'istintiva aggressività, e quindi, se essa fosse ben guidata darebbe luogo al coraggio, e se invece fosse spinta oltre il segno, presumibilmente diverrebbe durezza di cuore e suscettibilità».

«Pare anche a me», disse.

¹ Cfr. PLATONE, *R.*, III, 404b-e.

«E la finezza, che pure una natura filosofica dovrebbe possedere, non è forse vero che lasciata a se stessa, si trasformerebbe in eccessiva mollezza e, invece, correttamente educata, diverrebbe civiltà ed equilibrio?».

«È proprio così».

«Eppure noi sosteniamo che i guardiani devono avere ambedue le nature».

«Effettivamente lo devono».

«Bisogna allora cercare un punto di equilibrio fra l'una e l'altra».

«Come no?».

«E l'anima di chi ha raggiunto questo equilibrio non sarà ad un tempo temperante e valorosa?».

«Senz'altro».

«E all'opposto, l'anima di chi è privo di equilibrio, non sarebbe vile e selvaggia?».

«Certamente».

«E dunque, quando uno consegna la propria anima alla musica, perché questa gliela ingentilisca al suono del flauto e le istilli per il tramite delle orecchie, come attraverso un imbuto, quelle dolci note languide e lamentose di cui poco fa parlavamo, e in tal modo, fra un gorgheggio e l'altro, deliziato passi l'intera vita, allora, come succede col ferro, sulle prime riesce ad ammorbidire quella certa qual durezza che aveva, e a trasformarla da rigida e inutile qual era in qualcosa di utile. Ma se questo medesimo uomo non pone un termine ad un siffatto stato di cose e invece continua ad abbandonarsi ad una tale seduzione, a lungo andare finisce col fondersi, col liquefarsi, fino a svuotarsi di ogni energia, starei per dire, recidendo le nervature dell'anima; così la musica lo trasforma in un *molle guerriero*».

«Senza alcun dubbio», disse.

«Di conseguenza – aggiungi –, se la musica fin dall'inizio si impossessa di un soggetto per natura fiacco, non mette molto a completare la sua opera. Ma se il soggetto in questione ha un carattere forte, indebolendolo, trasformerà l'ardimento in fragilità psicologica, per cui per un nonnulla egli s'accenderà e subito dopo si spegnerà. Eccoti, dunque, degli uomini tutt'altro che valorosi, bensì biliosi e isterici, dal carattere impossibile».

«Ed è logico che così avvenga».

«E poi se uno si impegna non poco nella ginnastica e si alimenta ben bene, senza neppure sfiorare la filosofia e la musica, non è che sulle prime, avendo rinvigorito il corpo, monterà in superbia e si riempirà di ardimento, diventando più audace del solito?».

«Senz'altro».

«Ma che avverrà se si limita a ciò e non cerca alcun contatto con la Musa? Posto pure che ci fosse stato nella sua anima un barlume d'amore per lo studio, se questo non abbia provato il gusto di una certa educazione e ricerca, né sia stato coinvolto in qualche esperienza di ragione o di arte, non è vero che esso diverrebbe fiacco, cieco e sordo, per mancanza di sollecitazioni e di nutrimento, in quanto la sua sensibilità non viene raffinata?».

«È così», riconobbe.

«Son certo che un uomo siffatto diverrebbe sordo ad ogni ragione e nemico delle Muse, e non farebbe più ricorso alla parola per persuadere, ma passerebbe subito alla violenza e all'aggressività contro chiunque, proprio

come una bestia; si ridurrebbe a vivere nella più assoluta ignoranza, allo stato selvaggio, al pari di un essere incivile e sgraziato».

«Non c'è dubbio, è proprio così», riconobbe.

«Evidentemente, dunque, riguardo a questi due aspetti, mi parrebbe che un dio ha fatto dono agli uomini di due arti, appunto la musica e la ginnastica, rispettivamente in funzione della facoltà irascibile (*τὸ θυμοειδές*) e di quella amante del sapere (*ἡ φιλόσοφος φύσις*). E tali arti non sono se non marginalmente in rapporto al corpo e all'anima, ma sono a sostegno di quelle due parti dell'anima allo scopo di accordarle fra loro, tendendole o allentandole fino al giusto punto»¹. (trad. di R. RADICE)

Nel primo brano Socrate mette in relazione la musica e la ginnastica arrivando a insinuare che le due discipline siano sorelle. Immediatamente specifica che egli intende riferirsi a una ginnastica semplice e ne propone l'esempio presente nei poemi omerici, dove è possibile leggere che i soldati greci mangiavano sempre carni arrostiti e mai pesce o carni cotte, la cui preparazione avrebbe comportato il trasporto di ingombranti recipienti. Socrate elenca poi tutti gli elementi nocivi a una corretta educazione corporea, quali le droghe, le raffinate cucine siciliana e attica e la arti amatorie delle ragazze di Corinto, per concludere che tutta questa varietà produce effetti deleteri simili a quelli di una musica troppo complessa. In questo secondo caso, infatti, viene provocata un'eccessiva euforia, mentre nel primo si giunge alla malattia fisica, che è invece scongiurata dalla semplicità nella dieta e nei piaceri, così come la semplicità musicale è la strada per la saggezza. Ginnastica e musica, quindi, hanno un peso determinante nella formazione della persona e il testo successivo approfondisce la loro importanza, legata alla contemporanea azione sull'anima. Socrate distoglie la mente di Glaucone dal luogo comune che la ginnastica intervenga unicamente sul corpo e la musica sull'anima, per dimostrarli che un'*iter* educativo basato su queste due discipline ha come fulcro unicamente l'anima. Essa si compone di due nature, l'irascibile (*τὸ θυμοειδές*) e la filosofica (*ἡ φιλόσοφος φύσις*), la cui degenerazione può condurre nell'una alla rozzezza, nell'altra alla mollezza. Al contrario, la loro corretta educazione è causa di coraggio e di mitezza, che sono chiaramente i due obiettivi pedagogici da perseguire. Ebbene, la musica realizza i suoi influssi sulla natura filosofica dell'anima e la ginnastica su quella irascibile, quindi ecco spiegato il motivo della necessità del loro duplice impiego a scopo pedagogico nei confronti dei cittadini.

¹ Cfr. PLATONE, *R.*, III, 410b-412a.

Il secoli XV e XVI non arrivano certo ad assimilare questa concezione simbiotica delle due arti, soprattutto in relazione alle parti dell'anima descritte da Socrate, ma sicuramente operano una rivalutazione della musica e si sente la presenza del testo platonico. Le chiese e le cattedrali cominciarono a prevedere una sorta di figura istituzionale di maestri di coro per l'ammaestramento dei cantori, e anche all'interno delle corti lo studio della musica risulta essere fondamentale nell'educazione sia dei principi sia dei diversi cortigiani¹. Proprio dall'ambiente delle corti possiamo ricavare la testimonianza del più noto esponente del secolo di tale cultura, Castiglione:

Rise quivi ognuno; e ricominciando il Conte, – Signori, – disse, – avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si po più onesta e laudevole nell'ocio, che questa; e massimamente nelle corti, dove, oltre al refrigerio de' fastidi che ad ognuno la musica presta, molte cose si fanno per satisfar alle donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni. Però non è maraviglia se nei tempi antichi e nei presenti sempre esse state sono a' musici inclinate ed hanno avuto questo per gratissimo cibo d'animo –. Allor il signor Gaspar, – La musica penso, – disse, – che insieme con molte altre vanità sia alle donne conveniente sì, e forse ancor ad alcuni che hanno similitudine d'omini, ma non a quelli che veramente sono; i quali non deono con delicie effeminare gli animi ed indurgli in tal modo a temer la morte. – Non dite, – rispose il Conte; – perch'io v'entrarò in un gran pelago di laude della musica; e ricordarò quanto sempre appresso gli antichi sia stata celebrata e tenuta per cosa sacra, e sia stato opinione di sapientissimi filosofi il mondo esser composto di musica e i cieli nel moversi far armonia, e l'anima nostra pur con la medesima ragion esser formata, e però destarsi e quasi vivificar le sue virtù per la musica. Per il che se scrive Alessandro alcuna volta esser stato da quella così ardentemente incitato, che quasi contra sua voglia gli bisognava levarsi dai convivii e correre all'arme; poi, mutando il musico la sorte del suono, mitigarsi e tornar dall'arme ai convivii. E dirovvi il severo Socrate, già vecchissimo, aver imparato a sonare la citara. E ricordomi aver già inteso che Platone ed Aristotele vogliono che l'om bene istituito sia ancor musico, e con infinite ragioni mostrano la forza della musica in noi essere grandissima, e per molte cause, che or saria lungo a dir, doversi necessariamente imparar da puerizia; non tanto per quella superficial melodia che si sente, ma per esser sufficiente ad indur in noi un novo abito bono ed un costume tendente alla virtù, il qual fa l'animo più capace di felicità, secondo che lo esercizio corporale fa il corpo più gagliardo. [...] Però non vogliate voi privar il nostro cortegiano della musica, la qual non

¹ Cfr. P. O. KRISTELLER, *Music and learning in the early Italian Renaissance*, in *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969, pp. 458-460.

solamente gli animi umani indolcisce, ma spesso le fiere fa diventar mansuete; e chi non la gusta si po tener per certo ch'abbia i spiriti discordanti l'un dall'altro.
(I, XLVII)¹

Sono pagine che offrono una chiara idea del ruolo occupato dalla musica nella pratica educativa. Il brano spazia da testimonianze contemporanee all'autore a concezioni che giungono al Rinascimento direttamente dall'Antichità, descrivendo nel complesso l'ineludibile necessità per il perfetto cortigiano di essere competente nell'arte musicale, in relazione sia all'aspetto vocale sia a quello strumentale. Egli, infatti, deve essere in grado di suonare e di *esser sicuro a libro*, ossia cantare seguendo fedelmente una partitura, per realizzare quello che, a proposito di Tarquinia Molza, abbiamo visto essere un segno distintivo di capacità tecnica². La spiegazione dell'importanza attribuita a queste particolari conoscenze è duplice e la prima risiede nelle potenzialità di cui la musica è accreditata. Seguendo una tradizione platonica, che trova il suo principale elaboratore moderno in Marsilio Ficino, la troviamo associata alla medicina, con cui condivide la stessa divinità tutelare³, Apollo, in grado di curare i mali dell'animo e offrire ristoro e consolazione⁴. In secondo luogo vi è una motivazione di tipo sociale legata allo stesso ambiente delle corti, nelle quali, oltre alla sua funzione consolatoria, la musica riveste una parte fondamentale all'interno delle attività volte alla cura e al diletto delle donne. Per dare più solide basi alla proposta dell'inserimento della disciplina musicale nell'educazione del cortigiano, il conte Ludovico da Canossa offre ai suoi interlocutori un breve compendio delle sue diverse concezioni nel corso della storia, partendo da quella dei Pitagorici. Essi intendevano sia l'universo sia il microcosmo caratteristico di ogni uomo strutturati secondo un preciso ordine

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 168-170.

² Cfr. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit., p. 24: Tarquinia Molza era ammirata per la sua capacità «di sonare a viuola un basso et cantare il soprano obligandosi a tutte le note et a tutte le parole, sì come stanno. In che certo avanza il Ferabosco, il quale quantunque paia di fare lo stesso, con minore fatica però, a' passi difficili sciogliendosi dall'obbligo di osservare la musica et le parole come si trovano, si vale del contrapunto».

³ Cfr. M. FICINO, *De musica*, in *Lettere I. Epistolarum familiarium liber I*, a c. di S. GENTILE, Firenze, Olschki, 1990, p. 161: «Queris, Canisiane, cur tam frequenter medicine simul et musice studia misceam: 'Quidnam' – inquis – 'commertii pharmacis est cum cithara?'. Astronomi, Canisiane, forsitan duo hec ad concursum Iovis et Mercurii Venerisque referrent, opinantes ab Iove medicinam, a Mercurio et Venere musicam proficisci; Platonici autem nostri ad unum deum, scilicet Apollinem, referunt, quem prisci theologi medicine inventorem ac cithare pulsande regem existimaverunt».

⁴ Cfr. M. FICINO, *Epistola familiaris 128*, in *Lettere I...*, cit., p. 234: «Solus autem restabat Phebus, id est divinus medicus, qui curare posse morbum animi videretur».

musicale basato su un modello matematico. Si tratta di una visione filtrata, fino al Medioevo e oltre, da Boezio, il quale aveva appunto operato una tripartizione fra la *musica constituta in quibusdam instrumentis*, la *musica humana* e la *musica mundana*¹. La prima è evidentemente la musica strumentale intesa nella sua manifestazione melodica e sonora, mentre la seconda si riferisce in maniera più specifica a un inquadramento della musica in ottica matematica, in quanto rappresenta la perfetta proporzione fra gli elementi costituenti l'individuo, più precisamente fra la parte razionale e la parte irrazionale dell'anima. La terza è la musica dell'universo, che, inteso geocentricamente, è composto dalle sfere concentriche dei pianeti in movimento intorno alla Terra. Il loro moto rotatorio genera vere e proprie note musicali che nel loro insieme compongono un accordo musicale capace di rappresentare l'armonia del mondo. Ludovico da Canossa, quindi, accenna proprio alla *musica mundana* e alla *humana*, per poi proseguire con esempi di uomini illustri come Alessandro Magno, che era così coinvolto e preso dalla musica da farsi istigare alla battaglia o a un pacifico convivio da essa; oppure vi è la figura di Socrate, che seppure in età avanzata ritenne fosse il caso di dedicarsi alla cetra. Vengono poi chiamati in causa Aristotele e Platone, dei quali si ricorda l'ideale educativo inconcepibile senza la presenza dello studio della musica e, ancor più interessante, con chiara memoria della *μουσική* e della *γυμναστική* platoniche, si riporta la loro opinione sull'influsso positivo di cui questo studio era capace nei confronti dell'anima e delle sue tendenze alle virtù, con possibilità di paragonarlo all'*esercizio corporale*.

Il brano, che si conclude con un'ulteriore riferimento agli *spiriti* impropriamente *discordanti* della *musica humana*, offre un quadro chiaro della funzione ormai raggiunta dalla musica nella società di corte e di cui è testimone

¹ Cfr. BOEZIO, *Mus.*, I, 2: «Prima [musica] quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenaefamulantur. Et primum ea, quae est mundana, in his maxime perspicenda est, quae in ipso caelo vel compage elementorum vel temporum varietate visuntur. Qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur? Etsi ad nostras aures sonus ille non pervenit, quod multis fieri de causis necesse est, non poterit tamen motus tam velocissimus ita magnorum corporum nullos omnino sonos ciere, cum praesertim tanta sint stellarum cursus coaptatione coniuncti, ut nihil aequae compaginatum, nihil ita commissum possit intellegi. [...] Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. [...] Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? [...] Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis».

l'opera di Castiglione, il quale non manca di mostrare anche le proprie competenze in questo campo:

Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. [...] Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musicale dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima ed artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro cortegian basti aver notizia; e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio, senza impacciarsi molto di quelli che Minerva rifiutò ed Alcibiade, perché pare che abbiano del schifo.
(II, XIII)¹

Castiglione si dimostra sensibile alle diverse manifestazioni musicali e si cimenta anche in giudizi estetici. Apprezza, come si è visto precedentemente, il *cantar bene a libro*, la capacità di seguire perfettamente le indicazioni di una partitura, e soprattutto ha la massima considerazione del canto eseguito a solo con l'accompagnamento di una viola, così che la chiarezza esecutiva impedisca che gli errori possano passare inosservati, come invece avviene nel canto a più voci. Inoltre disdegna, rifacendosi a una tradizione di matrice greca che ha tra i suoi protagonisti Minerva e Alcibiade, gli strumenti a fiato, preferendo quelli dotati di tastiera, sullo stile degli organi, sicuramente più precisi nel formare armonie e consonanze. Proprio in questi strumenti, nonostante un'apparente dichiarazione iniziale di sufficienza, deve essere *quanto più eccellente* possibile il cortigiano, che quindi sarà estremamente competente in campo musicale. Ecco allora la figura dell'uomo rinascimentale, che inizia, nei primi anni del secolo, ad avvicinarsi alla pratica e alla teoria musicale, e Castiglione dimostra di corrispondere perfettamente a questo carattere:

Allora il signor Magnifico, – Questo ancor, – disse, – si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonanze perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanza aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazietà e

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 208-209.

dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre stanno sospese e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettransi talor di quella dissonanza della seconda o settima, come di cosa sprezzata. [...] Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un groppetto duplicato, con tal facilità che paia che così gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa. (I, XXVIII)¹

Giuliano de' Medici sta discutendo del valore della *sprezzatura*, la principale qualità del cortigiano, al cui opposto si pone l'*affettazione*, ossia l'eccessiva ostentazione di perfezione, che deve essere evitata per la sua artificiosità e mancanza di naturalezza². D'altronde proprio l'esagerazione nell'uso di determinate tecniche di un'*ars* genera noia e fastidio, la cui elusione è vincolata all'essere massimamente competenti in ogni disciplina, sia per non mostrare alcuno sforzo e celare l'impegno profuso in essa, sia per servirsi di quelle stesse tecniche al fine di generare imperfezioni atte a offrire quasi un'impressione di improvvisazione. L'esempio perfetto di *sprezzatura* viene individuato da Castiglione in campo musicale, nel cui ambito è considerato un *vicio grandissimo* la collocazione in posizione consecutiva di due consonanze perfette, ossia due intervalli di quinta o di ottava. In tal caso, infatti, è il senso dell'udito stesso che ricerca intervalli di seconda o di settima, due dissonanze che, grazie alla loro asprezza sonora, creano una sorta di diversivo nel tessuto musicale e rendono più gradita e attesa la consonanza perfetta successiva. Giuliano de' Medici in questo momento ha come punto di riferimento una determinata prescrizione di teoria musicale:

Quibus vero modis ipsa cantilenarum elementa sese invicem consequantur octo regulis musici distinxerunt. [...] Secunda regula est quod duae perfectae species eiusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena constitui, puta duo unisoni, vel duae octavae, aut duae quintaedecimae, sive etiam duae quintae aut duodecimae, quae etsi perfectae non sunt, perfectis tamen (ob quam sortiuntur suavitatem) connumerantur, ipsarum regulas atque mandata servantes. [...] Tertia regula est quod inter duas perfectas eiusdem generis concordantias diversis vel consimilibus motibus intensas aut remissas, una saltem imperfecta concordantia, puta tertia vel sexta et eiusmodi, debet media constitui. Plures item imperfectae similes, atque etiam dissimiles ut

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 127-129.

² Cfr. *Ivi*, p. 128: «In questo noce l'affettazione, come nell'altre cose. Dicesi ancor esser stato proverbio presso ad alcuni eccellentissimi pittori antichi troppo diligenza esser nociva, ed esser stato biasmato Protogene da Apelle, che non sapea levar le mani dalla tavola».

duae vel tres vel quattuor tertiae et una aut plures sextae, inter duas ipsas perfectas eiusdem generis, quam decenter disponuntur. [...] Contrapunctus autem solam inter duas eiusdem generis perfectas concordantias consimilibus motibus ascendentes vel descendentes discordantiam continens, puta secundam vel quartam aut septimam, sive discordantia ipsa diminutiore figura notata sit ut seminima vel semiminima atque etiam minima, sive maioris quantitatis temporalem figuram imitetur ut semibreve aut breve, non admittitur. Namque si discordantia patens ac nota contrapuncto non congruit, imperfectae concordantiae locum ac vicem obtinere non potest¹.

Il brano è tratto dal terzo libro della *Practica musice* di Franchino Gaffurio, musicista vissuto fra il 1451 e il 1522, maestro di cappella presso il duomo di Milano dal 1484. L'opera, pubblicata nel 1496, rappresenta un segnale importante nel percorso evolutivo che stiamo seguendo, in cui la musica denuncia una maggiore diffusione anche al di fuori degli specialisti, i *musici* boeziani. Gaffurio, infatti, aveva già pubblicato una *Theorica musice* nel 1492, sulla base del suo *Theoricum opus* del 1480, realizzando un testo di speculazione musicale aderente alla concezione inaugurata da Boezio. Ma con l'uscita della *Practica* l'attenzione è rivolta anche alla fase pratica ed esecutiva, che viene così sistematizzata sul modello di quella teorica. Nello specifico, il testo sopra riportato è una parte delle otto regole del contrappunto, la seconda e la terza, che, come nota Haar, sono ben presenti a Castiglione². La seconda regola impone che in un moto parallelo (*simul ascendendo vel descendendo*) non siano poste consecutivamente due consonanze perfette dello stesso tipo, quale due unisoni, due ottave, o anche due quinte e dodicesime, che, per quanto non lo siano, sono considerate perfette per la loro sonorità. La terza, invece, prescrive che tra due consonanze perfette ne siano previste una o più imperfette, come le terze o le seste, ma specifica anche che in un moto parallelo non può essere inserito, tra due consonanze perfette, un contrappunto composto da una dissonanza, magari di seconda, di quarta o di settima, in quanto un'evidente dissonanza, se è vietata nel contrappunto, non può sostituire una consonanza imperfetta.

Nonostante qualche imprecisione, il legame fra *Il libro del Cortegiano* e la *Practica musice* è innegabile. Castiglione parla erroneamente di dissonanze, mentre la terza regola del contrappunto fa riferimento alle consonanze imperfette, vietando

¹ Cfr. F. GAFFURIO, *Practica musice*, III, III, a c. di G. VECCHI, Bologna, Forni, 1972.

² Cfr. HAAR, *The courtier as musician...*, cit., pp. 22-23.

le dissonanze di seconda e di settima. Ma al di là di questa inesattezza è chiara nel discorso di Giuliano de' Medici la presenza di una competenza musicale che va oltre le conoscenze più comuni, per dimostrare un nuovo rapporto tra l'*ars musicae* e i non addetti ai lavori. Un'ulteriore prova di ciò che stiamo dicendo è nella descrizione fatta da Giuliano di un musicista dotato di *sprezzatura*, qualità che si manifesta nel momento in cui questi, dimostrando grande naturalezza, termina una sua esecuzione vocale con l'abbellimento del *gropetto duplicato*. La definizione indica un insieme di note che vengono ripetute con lo scopo di ornare una melodia, ma la sua presenza tra gli esempi di *sprezzatura* è un altro segnale della familiarità di Castiglione con il lessico e con le tecniche musicali.

Una situazione simile a quella descritta è facilmente individuabile se spostiamo la nostra attenzione a Napoli. Qui Gaffurio era stato nel periodo precedente la sua nomina di maestro di cappella a Milano e aveva lasciato un forte segno nella cultura della città, come è evidente, per esempio, dai *Duo dialoghi della musica* di Luigi Dentice:

La seconda regola è che due specie perfette del medesimo genere non possano conseguentemente et immediate insieme ascendendo, o descendendo, costituirsi nelle canzoni, come sono duo unisoni, due ottave, o due quinte decime, et anchora due quinte, o due duodecime, le quali, com'è stato detto, benché non siano perfette, nondimeno per la soavità ch'elle hanno si connumerano fra le perfette, servando però la lor proportione. Questa regola non è arbitraria ma legale, né vi si pone eccezione alcuna. La terza regola è che tra due perfette concordantie del medesimo genere, in diversi o consimili moti, acute o gravi, almeno vi si deve porre in mezzo una concordantia imperfetta, come la terza o la sesta, ma molte concordantie imperfette simili, et anchora dissimili, come due o tre o quattro terze, et una et più seste tra le due perfette del medesimo genere convenientemente si possono adattare¹.

Il musicista napoletano Dentice pubblicò nel 1553 i suoi due dialoghi, che non nascondono assolutamente la loro matrice gaffuriana, visto che sul frontespizio si specifica che *l'uno tratta della Theorica et l'altro della Pratica*. Vengono insomma riprese le due opere di Gaffurio, la *Theorica musice* e la *Practica musice*, e nel secondo dialogo, dedicato alla *Pratica*, incontriamo le otto regole del contrappunto. La trascrizione della seconda e della terza mette in luce la sua dipendenza da

¹ Cfr. L. DENTICE, *Duo dialoghi della musica*, a c. di P. BARBIERI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1988, p. 66 [la numerazione delle pagine è di chi scrive].

Gaffurio, di cui Dentice opera una sorta di parafrasi in volgare, seppur con la semplificazione di alcuni passaggi.

Lo stesso ambiente napoletano ci offre la possibilità di apprezzare la conoscenza di queste regole da parte di un letterato, Giulio Cortese:

Il Petrarca, ancora, congiunse quelle due difficili diversità [*grandezza e dolcezza di dire*] in que' due sonetti: «In qual parte del cielo», etc., ove se ne' terzetti, nell'accadente non fusse stato misero in quelle *-ide e -ira*, saria stato miracoloso; perciò che si dee fuggire non solo ne' quaternarii, ma ne' ternarii ancora la similitudine delle consonanze. Perché se hanno voluto (e con ragione) i musici che non si reiterino le consonanze simili, ancora che perfette e dolcissime, perché nel molto dolce il senso si sdegna a nausea, così ancora il poeta dee variare non solo le consonanze, ma fuggire quelle che hanno similitudine prossima di vocali, ancora che le consonanti siano varie¹.

Cortese, vissuto tra il 1530 e il 1598, trascorse tutta la sua vita a Napoli, dove svolse l'attività poetica e rivestì diverse cariche, tra cui quella di sacerdote secolare e di professore di lingue. Fu anche archiaccademico dell'Accademia degli Svegliati, per la quale scrisse proprio gli *Avertimenti nel poetare* da cui è estratto il brano in questione. La pagina ha un grande importanza per le sue implicazioni letterarie. Innanzitutto, come anticipato, è testimoniata la diffusione delle conoscenze musicali al di fuori degli ambienti specializzati, essendo chiamate ancora in causa le regole del contrappunto, più precisamente la seconda, in base alla quale è vietato porre in successione due consonanze perfette, per la loro eccessiva dolcezza tale da infastidire fino alla nausea l'udito. Ma di maggior rilevanza è l'analisi svolta da Cortese sul sonetto 159 di Petrarca:

Per divina bellezza indarno mira
chi gli occhi de costei già mai non vide
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,
chi non sa come dolce ella sospira,
et come dolce parla, et dolce ride.
(RVF 159, 9-14)

Le due terzine del testo petrarchesco sono quelle contro cui si muove la critica di Cortese. Egli, nell'ambito di un discorso sulla capacità di unire *grandezza e dolcezza di dire*, afferma che Petrarca sarebbe potuto risultare mirabile in questa operazione se non avesse commesso un errore nei sei versi della sirma del sonetto.

¹ Cfr. G. CORTESE, *Avertimenti nel poetare*, in WEINBERG, vol. IV, 1974, p. 190.

Le parole conclusive di ogni endecasillabo, *mira, vide, gira, ancide, sospira e ride*, basano il loro intreccio sulle rime *-ira* e *-ide*, che con il loro accostamento creano una consonanza (con la moderna terminologia metrica noi parleremmo in realtà di assonanza). Vi sono così tre coppie consecutive di parole legate dal punto di vista fonetico, in quanto *mira* si accosta a *vide*, *gira* ad *ancide*, e *sospira* a *ride*. In tal modo Petrarca non ha posto nessuna vera interruzione tra le componenti sonore delle rime e per questo motivo la sua lirica, potenzialmente perfetta, attira il giudizio negativo di Cortese. L'importanza di questa pagina risiede nei criteri di valutazione impiegati, i quali trovano il loro ambito di riferimento nella teoria musicale. Ecco allora il primo segnale chiaro ed esplicito dell'esistenza del percorso che stiamo progressivamente tracciando. Musica e poesia affrontano una fase di contaminazione reciproca, che porta, nel corso del Cinquecento, a vedere musicisti competenti nell'arte poetica, al punto di utilizzarne alcune tecniche, e dall'altra parte poeti che si rivolgono alle elaborazioni teoriche della musica. Giulio Cortese è solo uno di questi poeti, la cui schiera, vedremo, ha come iniziatore Bembo con le sue *Prose della volgar lingua*, testo che secondo Mace avrebbe influenzato le scelte degli stessi madrigalisti. La motivazione sociale di queste evoluzioni artistiche è da individuare nella diffusione di quell'educazione musicale così importante nel *Cortegiano*, che è in effetti lo specchio di una vera e propria svolta culturale iniziata con gli *studia humanitatis* del Quattrocento. Per rendersene conto è sufficiente volgere l'attenzione a un'altra figura importante del secolo, Niccolò Machiavelli.

L'autore del *Principe* scrisse nel suo ultimo anno di vita, più precisamente il 2 aprile del 1527, una lettera al figlio Guido veramente illuminante circa la sua concezione della musica:

Guido figliuolo mio carissimo. Io ho havuto una tua lettera, la quale mi è stata gratissima, maxime perché tu mi scrivi che sei guarito bene, che non potrei havere havuto maggiore nuova; che se Iddio ti presta vita, et a me, io credo farti uno huomo da bene, quando tu vuogli fare parte del debito tuo; perché, oltre alle grandi amicitie che io ho, io ho fatto nuova amicitia con il cardinale Cibo et tanta grande, che io stesso me ne maraviglio, la quale ti tornerà a proposito; ma bisogna che tu impari, et poiché tu non hai più scusa del male, dura fatica in imparare le lettere et la musica, ché vedi quanto honore fa a me un poco di virtù che io ho; sì che, figliuolo mio, se tu vuoi

dare contento a me, et far bene et honore a te, studia, fa bene, impara, ché se tu ti aiuterai, ciascuno ti aiuterà¹.

Machiavelli apprende della recente guarigione del figlio e coglie l'occasione per tranquillizzarlo in relazione al suo futuro. Niccolò, infatti, sta cercando di preparargli una sicura carriera, grazie alle sue già numerose amicizie importanti, alle quali si è da poco aggiunta quella con il cardinale Cibo, ambasciatore del papa a Bologna. Nonostante la possibilità di agevolazioni, però, il figlio viene esortato a dimostrare la propria virtù e guadagnare stima nei confronti degli altri, e per riuscire a far ciò è necessario lo studio. Le discipline da approfondire in questo studio sono due, le lettere e la musica, unite in una dichiarazione che, in virtù della sua provenienza, assume un carattere eccezionale. Le lettere, infatti, sono indubbiamente il vero *studium* di Machiavelli, grazie al quale riuscì a ottenere quell'onore che ora ricerca per il figlio. Ciononostante queste sono equiparate alla musica, e a lei sola, a riprova dell'ormai diversa considerazione assunta in ambito sociale e intellettuale da una disciplina che, come detto, era di fatto entrata nel tipico *curriculum studiorum* di fine Quattrocento e con la quale lo stesso Machiavelli aveva avuto a che fare nel corso della sua attività poetica. Al periodo compreso tra il 1512 e il 1514² è ascrivibile la stesura del suo canto carnascialesco dal titolo *Canto di diavoli scacciati di cielo*, che ovviamente fu musicato in occasione di uno dei trionfi destinati alle strade fiorentine e che risulta interessante per la sensibilità dimostrata, sia nell'aspetto musicale sia in quello poetico, nei confronti delle nuove tendenze artistiche di inizio Cinquecento. È possibile rilevare tale sensibilità nelle analisi della prima stanza del testo e di una delle messe in musica di cui siamo in possesso, trascritta da Chiesa³:

¹ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Lettere*, a c. di F. GAETA, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 499.

² Cfr. R. CHIESA, *Machiavelli e la musica*, in «Rivista italiana di musicologia», IV, 1969, p. 6.

³ Cfr. *Ivi*, p. 9.

5

Già fu - - mo, hor non siam piú spir - - ti be - - a - -

8

10

15

- - - ti; Per la su - per - bia no - - - - - stra.

La partitura si riferisce ai due versi incipitari della prima stanza del canto machiavelliano, ma in realtà si ripete ed è valida anche per i due versi successivi:

Già fummo, or non siam più, Spirti beati;
 per la superbia nostra
 siàn stati dal ciel tutti scacciati;
 e in questa città vostra
 abbiàn preso il governo,
 perché qui si dimostra
 confusion, dolor più che in inferno¹.

Il componimento assume l'aspetto di un'accusa certo non velata contro la situazione di Firenze dopo il ritorno dei Medici, che aveva portato all'allontanamento di Machiavelli da qualsiasi incarico politico. Musicalmente si è ancora distanti dalle future conquiste del madrigale ed è chiaro il debito con la forma canonica del canto carnascialesco e con alcune caratteristiche della frottola, tra cui sicuramente non sfugge la tendenza all'omofonia e all'omoritmia. Machiavelli, però, suggerisce, tramite l'analogia generata dai settenari, una potenziale corrispondenza semantica fra la *superbia nostra* e la *città vostra*, che viene recepita dal musicista e resa attuale nella strutturazione armonica. Si è detto,

¹ Cfr. N. MACHIAVELLI, *Scritti letterari*, a c. di L. BLASUCCI, in *Opere*, vol. IV, Torino, UTET, 1989, p. 401.

infatti, che i versi 3 e 4 ricevono la medesima veste musicale dei primi due, così che i due settenari vedono sottolineata la loro parentela concettuale dall'unica frase melodica a cui fanno riferimento¹. Vi è quindi una certa attenzione al testo da parte del compositore, che se da una parte non ha a che fare con lo stile madrigalesco, dall'altra dimostra la non estraneità a quelle che sono le contemporanee tendenze culturali e artistiche. Dal punto di vista poetico Machiavelli non è da meno. I canti carnascialeschi erano soliti configurarsi metricamente come ballate di versi dal ritmo regolare, quali erano gli ottonari², ma il *Canto di diavoli scacciati di cielo* si sottrae a questa norma. Si compone di stanze irregolari di endecasillabi e settenari, che lo inseriscono evidentemente in quella diffusa tensione all'irregolarità e all'impiego della forma metrica della canzone, che abbiamo visto essere uno dei fattori principali della nascita del madrigale e che era stata indubbiamente avvertita da Machiavelli. Egli d'altronde sembra essere anche in rapporto con Verdelot, del quale abbiamo precedentemente analizzato il trattamento musicale della canzone introduttiva della *Clizia*, ma che si confrontò anche con altri testi dell'autore fiorentino, tra cui *Oh dolce notte*:

Oh dolce notte, oh sante
 ore notturne e quiete,
 ch'i disiosi amanti accompagnate;
 in voi s'adunan tante
 letizie, onde voi siete
 sole cagion di far l'alme beate.
 Voi, giusti premii date,
 all'amorose schiere,
 delle lunghe fatiche;
 voi fate, o felici ore,
 ogni gelato petto arder d'amore!³

La canzone chiudeva il quarto atto della *Mandragola*, fungendo da intermezzo musicale prima dell'inizio del quinto e conclusivo atto, ed è un riferimento agli amori notturni di Callimaco e Lucrezia. Verdelot opera variazioni sul testo, alcune, irrilevanti, di tipo lessicale, altre, più importanti, relative allo schema metrico:

O dolce notte, o sacr'hore notturn'e quiete
 che i desiosi amanti acompagniate
 in voi s'adunan tante letic'onde voi sete

¹ Cfr. CHIESA, *Machiavelli e la musica*, cit., p. 10.

² Cfr. RUBSAMEN, *Literary sources...*, cit., p. 7.

³ Cfr. MACHIARELLI, *Teatro*, cit., p. 126.

sole cagion di far l'alme beate
voi i giusti premi date
all'amoroso schier'a voi amiche
delle lunghe fatiche voi fat'o felic'hore
ogni gelato pett'arder d'amore¹.

Verdelot rende la composizione machiavelliana irregolare grazie alla fusione di alcuni versi, così i primi due settenari diventano l'*incipit* unitario della canzone e il medesimo trattamento è riservato ai versi 4 e 5 e a 9 e 10. Come ben nota Chiesa, Verdelot riesce con i suoi interventi a conferire una gran vivacità ritmica al testo, tanto da permettere di parlare di un vero e proprio protomadrigale². Ma una lettura più attenta ci rivela ancora una volta la sensibilità culturale di Machiavelli. Con l'esclusione dei versi 9 e 10 del testo originale, le altre due variazioni metriche apportate da Verdelot risultano in realtà indotte, piuttosto che una libera iniziativa del compositore. Esse, infatti, corrispondono a due *enjambement*, con cui è innegabile che Machiavelli abbia influenzato le scelte di Verdelot, mettendo in luce una piena consapevolezza della propria operazione, sia nell'aspetto testuale sia in quello musicale a cui era destinata. Il poeta si serve di questo procedimento della dilatazione semantica oltre i confini del verso per creare irregolarità in una struttura apparentemente più regolare, prevedendo che il procedimento compositivo del musicista francese, attento al mantenimento dell'integrità dei diversi concetti, lo avrebbe portato alla traduzione musicale dei due *enjambement* e alla rottura dell'originaria scansione versale. Machiavelli mostra anche in questo caso di essere a conoscenza dei contemporanei sviluppi poetico-musicali verso una maggiore irregolarità, come reazione all'eccessiva schematicità della poesia profana del Quattrocento, oltre a tradire una non indifferente competenza musicale, che desiderava facesse parte anche del bagaglio culturale del figlio.

A cavallo tra XV e XVI secolo, quindi, la musica diventa un elemento importante del percorso educativo anche di intellettuali e letterati, come spesso è evidente dalle loro opere. Un altro caso sicuramente esemplare è quello di Teofilo Folengo, che, è importante sottolineare, fu comunque avviato alla vita religiosa nel 1508, all'età di diciassette anni, venendo quindi a contatto con lo studio della

¹ Cfr. CHIESA, *Machiavelli e la musica*, cit., pp. 21-22.

² Cfr. *Ivi*, p. 22.

musica che abbiamo visto essere tipico degli ambienti ecclesiastici. In lui però manca quella rigidità e quella sorta di concezione ieratica della disciplina musicale, che erano invece tratti caratteristici di Le Munerat. È passata una generazione tra i due e quelle tendenze, che lo studioso francese considerava pericolose e aveva cercato di bloccare col suo trattato, hanno continuato la loro evoluzione e Folengo ben rappresenta questo nuovo clima. Egli fu anche poeta e nei suoi lavori non mancò di evidenziare le proprie competenze e conoscenze musicali. Il testo che più di tutti si presta a verificare quanto detto è il *Baldus*, nel primo libro del quale è presente un riferimento musicale utile per una conferma della già analizzata importanza dei musicisti stranieri in Italia nel XV secolo:

Post ea cantores accedunt ante parecchi,
cantores quos terra parit fiamenga valentos:
hi simul erumpunt voces post vina trementes,
quas facilis tridat saldo cum pectore gorga.
Hae subito variis posuere silentia follis,
omnia cheta manent, nec pes, nec scragna, nec altrum
trarumpit tam dulce quidem solamen orecchiaie¹.

Dopo la descrizione di una specie di babele alcolica, assistiamo all'ingresso in scena di alcuni cantori di origine fiamminga. Il loro canto riesce a zittire tutti i presenti, che sono rapiti da una simile dolcezza, scaturita da grandi qualità tecniche. Folengo, infatti, caratterizza immediatamente questi musicisti come valenti e ne esalta le doti, quali le loro voci vibranti e il *pectus saldus* mentre con la gola abbelliscono le loro melodie. Questi versi sono un'ulteriore testimonianza della considerazione di cui godevano in tutta Europa i musicisti franco-fiamminghi, che addirittura in Italia avevano creato un monopolio nell'ambito della musica dotta e sacra, relegando i nostri compositori a occuparsi della musica profana e popolare. Ben più interessante, per capire quanto la musica con i suoi aspetti tecnici sia presente tra gli esametri macaronici, è un altro passo:

Cingar castronis canaruzzum sanguine plenum,
dico gulam castronis habens de sanguine plenam,
hanc collo Bertae mira ligat arte, copritque
drappibus et pannis (velut est usanza) bianchis,
quod tu iurasses ibi nullam stare magagnam,
concordantque suas quid voiant fare parolas.
Inde Iacopinus, chiamatis undique praetis,

¹ Cfr. T. FOLENGO, *Baldus*, I, 526-532.

coeperat in gorga messam cantare stupendam;
subseguitant alii magnisque cridoribus instant.
Protinus *Introitum* spazzant talqualiter omnem,
ad *Chyrios* veniunt, quos miro dicere sentis
cum contrapunto, veluti si cantor adesset
master Adrianus, Constantius atque Iachettus.
Hic per dolcezzam scollabant corda vilanis,
quando de quintis terzisque calabat in unam
musicus octavam noster Iacopinus, et ipsas
providus octavas longa cum voce tirabat.
Gloria in excelsis passat, iam *Credo* propinquat,
quod, si Iosquinus cantorum splendor adesset,
imparasset enim melius componere messas.
Iamque parecchiatur largo ballare sub ulmo,
nam tribus in saltis balzarat *Sanctus* in *Agnus*¹.

Sono questi i versi che preludono a una delle malefatte del malizioso Cingar. Egli, d'accordo con lei, appende la gola di un castrone piena di sangue sotto il collo di Berta, la moglie da Baldo. Una volta nascosto l'inganno sotto la sua veste, Cingar fingerà di affondarle un colpo di coltello in gola con coreografica uscita di sangue, ma durante i suoi falsi funerali egli stesso, d'accordo con Iacopino che sta attendendo alle esequie, la farà tornare miracolosamente in vita. Ma prima di tale prodigio viene celebrata una messa, in cui si rincorrono magnificenza e blasfemia, entrambe generate dal suo celebrante, il chierico di dubbia moralità Iacopino. Questi chiama a sé i preti dei dintorni, i quali lo accompagnano nei suoi canti con grandi strilli, dando vita a una satira della rozzezza canora dei preti di campagna². L'ironia di Folengo si realizza poi grazie a un inaspettato confronto con alcuni dei massimi rappresentanti dei compositori di messe dell'epoca. Gli indelicati preti rurali, infatti, intonano improvvisamente l'*Introito* e il *Kyrie* con un mirabolante contrappunto, come se al loro posto ci fossero *Adrianus* o *Constantius* o *Iachettus*, nomi che indicano rispettivamente Willaert, maestro di cappello a Venezia, Festa, musicista della corte papale, e Jachet di Mantova, attivo appunto presso la corte mantovana dal 1527. Successivamente Iacopino sfoggia la sua maestria attraversando con estrema naturalezza passaggi di terza, di quinta e di ottava, prima di giungere al *Gloria in excelsis* e al *Credo*, eseguiti in modo tale, che addirittura il grande Josquin

¹ Cfr. *Ivi*, IX, 19-40.

² Cfr. B. CESTARO, *Il miracolo di Cingar*, in *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini da' suoi discepoli*, Pisa, Mariotti, 1918, p. 712.

des Prez avrebbe di che imparare su come comporre messe. La conclusione della celebrazione, che prevedeva un ballo intorno a un olmo da parte dei contadini presenti, svolge frettolosamente il canto dal *Sanctus* all'*Agnus*. Termina così una messa, che trasmette la sensazione di una vorticoso esibizione vocale, piuttosto che di una celebrazione sacra, e nella cui descrizione Folengo ha confermato la conoscenza e la propria stima verso i più grandi musicisti del tempo, oltre che le proprie competenze musicali. Queste, però, si manifestano in maniera innegabile in un ultimo passo:

Quattuor in voces post haec cantare comenzant,
nam (velut accascat tal volta) fuere tralorum
quattuor insemma voces cantare scientes.
Accipit ut gracili sopranum voce Gibertus;
suscipit at firmum Philoforni bocca tenorem;
gorga tridans notulas prorumpit Cingaris altum;
trat grossum Baldus extra calcanea bassum.
Quattuor hi varios ita sic andando motettos
cantant, et simili nihilant dulzore fadigam.
Gorgula Phoebaei frifolat magis alta Giberti,
deque «ci sol fa ut» modulanter surgit ad «ela».
Semicromas minimasque notas sic ille menuzzat
ut pratici frollam trinzantis dextra vacinam.
Longas atque breves Philofornus pectore squadrat,
sustentatque omnem relevata voce Camoenam.
Interdum pausas expectat quattuor, octo,
viginti et trenta, velut est usanza tenoris,
dunque silet, ternis resonat modulatio linguis.
Non minus aure canit Cingar quam voce peritus:
nunc usque ad coelum vadit retrovare sopranum,
nunc usque ad baratrum scalam descendit ad «are».
Nulla quidem vox est aliorum promptior, et quae
plus notulas nigras crevellet more farinae.
Baldus at educit tremulo de gutture bassum,
hunc quoque Flamengum iurares esse canonem,
nam fundans simulat cannam, velut organa, grossam.
Est sibi pochettum gamautti tangere cordas,
bassior at giusum canevae descendit in imum.
Plus ascoltantum sopranus captat orecchias;
sed tenor est vocum rector vel guida canentum.
Altus Apollineum carmen depingit et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget.
Cantus Flamengos, Talianos atque Todescos
hi cantant, quia sic passatur inutile tempus.
Sunt tamen insane quidam pazzique balordi,
sunt quidam stronzi, dico, bis terque cagati,

qui tam dulcisonis plenam concentibus artem
 esse legerezzam dicunt tempusque gitatum,
 plusque volunt aut esse asinos aut esse cavallos,
 et tamen attracta reputari fronte Catones.
 Plusque suam boriā preciant et ventre pieno,
 lardatisque gulae paffis, vultuque botazzi,
 praelati insignes dici, quam scire coellum
 seu sit parlandi, seu sit doctrina canendi.
 Imo macer quidam bos Chiari, tortus et omnes
 scomunicatus habens materno a lacte diablos
 in gobba, hypocritus, Gnato vecchiusque crevatus,
 est qui sbaiaffat, gracchiat de hac arte canendi.
 Musica continuo versatur in ore deorum,
 musica concordī fert circum cardine coelum,
 musica nascendo humanos compaginat artus.
 Cur hymnos, psalmos, cur cantica tanta vetusti
 dispoſuere patres gesiis cantanda per orbem?
 Cur, dico, antiqui doctores atque magistri
 ornare libros responsis, versibus, hymnis,
Kyrie leysonis, Introitibus ac Aleluis?
 Ite genus pecudum, pacchiones, ite gazani,
 vos quicumque fero laceratis dente Camoenas¹.

La combriccola di Baldo sta scendendo nell'Inferno, in un viaggio che porta anche alla conclusione del poema, e durante il tragitto improvvisano un canto a quattro voci sfruttando la loro abilità vocale. I versi compresi tra il 52 e il 79 offrono la perfetta descrizione tecnica ed esecutiva di un mottetto, uno dei generi che, come abbiamo visto, influenzò la nascita del madrigale. Folengo si serve ovviamente di immagini rientranti nello stile macaronico della sua opera e probabilmente per questo motivo ancora più dotate di grande efficacia iconica. Così, dopo aver detto che Gilberto riveste la parte di soprano e Filoforno di tenore, ci propone una duplice rappresentazione di Cingar e Baldo. Il primo si occupa dell'*altus* per la sua capacità di tritare le note (*gorga tridans notulas*), mentre il secondo tira su dai talloni la grossa e profonda parte di basso che esegue, dando vita a una sinestetica ricostruzione visiva dell'evento musicale. Il soprano di Gilberto viene poi caratterizzato tecnicamente per i suoi trilli sulle note alte e per lo sminuzzamento di semicrome e minime, ossia note brevi e veloci che vengono comunque ben distinte una dall'altra, proprio come può essere ben sminuzzata la morbida carne di vacca. Cingar, d'altra parte, unisce i due regni oltremondani

¹ Cfr. FOLENGO, *Baldus*, XXI, 52-109.

salendo fino al cielo e toccando note del soprano oppure scendendo nel *baratrum* infernale fino al Re basso, mentre Filoforno sostiene con la sua voce la melodia e squadra con il petto lunghe e brevi. Proprio i versi relativi a Filoforno presentano due aspetti particolarmente interessanti. Il primo è l'impiego di *Camoena* per indicare la melodia, con il quale Folengo dimostra di inserirsi in una tradizione ripresa e diffusa da Ficino¹. Il filosofo fiorentino spiega che, nella sua esegesi di Platone, ha inteso che l'autore greco parlando delle Muse volesse in realtà riferirsi ai canti celesti della *musica mundana*, che in effetti è storicamente spiegata con due modalità differenti, una, vista anche in Boezio, che ne trovava la causa nel moto stesso delle sfere dei pianeti, l'altra che invece ipotizzava la presenza di Sirene addette al canto in ogni singola sfera². In base a questa seconda ipotesi le Muse sarebbero le Sirene, perciò le Camene, corrispondenti alle Muse, avrebbero come loro principale mansione quella del canto e Folengo può riferirsi, tramite tali divinità, alla melodia. Il secondo motivo di interesse di questi particolari versi del *Baldus* risiede nella forte rappresentazione del tenore di Filoforno, il quale *squadrat pectore* lunghe e brevi. Mi sembra che l'uso di questo verbo possa suggerire l'idea di note che vengono squadrate, a guisa di blocchi su cui erigere l'intero impianto armonico, e che vi sia pure un ulteriore significato legato proprio alla pratica musicale. La *squadratura* di lunghe e brevi, infatti, è verosimilmente un richiamo alla modalità di notazione, testimoniata tra gli altri anche da Gaffurio:

Musici brevem primo notulam quadrato corpore tradiderunt hoc modo *u* [riferimento alla figura riportata nel testo] quam cum ipsi unius inesset temporis mensura tempus vocant. Longam quoque quadratam cum virgula in latere dextro sursum vel deorsum ab ipso quadrato derivante signarunt quam quattuor ipsis quadrati lateribus aequalem quantitate ducebant. Inde et dupla brevis vocabatur ut hic *x* [riferimento alla figura riportata nel testo]. [...] Brevem inde quadratam duas in partes aequas diametraliter partientes musici semibreve erectis sursum atque deorsum angulis conduxerunt quam prolationem vocant, dimidiam ei brevis quantitatem ascribentes hoc modo *y* [riferimento alla figura riportata nel testo]. [...] Semibreve ipsam integra temporis mensura dispositam, duas in partes aequas distinxere, quasi altera diastoles in mensura pulsus tanquam in sono, altera Sistolos quantitatem

¹ Cfr. M. FICINO, *De divino furore*, in *Lettere I...*, cit., p. 25: «Ut arbitror, Musas divinus ille vir celestes cantus intelligi vult, ideoque canora set Camenas a cantu appellatas esse dicunt».

² Cfr. PLATONE, *R.*, X, 617b: «Il fuso girava sulle ginocchia della Necessità. In alto, su ognuno dei suoi cerchi, si muoveva una Sirena, anch'essa trascinata dal moto circolare. Ciascuna emetteva una sola voce, di un solo tono, cosicché da tutte otto quant'erano risultava un'unica armonia» (trad. di R. RADICE).

contineat. Huic enim minimam vocis plenitudinem ascripserunt ipsam inde minimam nuncupantes, cuius figuram describunt semibreve apposita alteri angularium summitatum virgula, plerunque acutiori, hoc modo z [riferimento alla figura riportata nel testo]¹.

In questa pagina Gaffurio affronta una discussione sulle *figurae* musicali, più esattamente sulla breve, sulla lunga, sulla semibreve e sulla minima. A proposito del loro aspetto grafico egli precisa che la tradizione musicale vuole che la breve abbia la forma di un quadrato e ne viene riportato l'esempio,  . La lunga, invece, è sempre quadrata, ma con una linea verticale sul lato destro, solitamente di lunghezza pari alla somma dei quattro lati del corpo quadrato della nota,  . La trattazione si sposta poi sulla prolazione, tramite la quale la figura della breve viene tagliata lungo la diagonale, dando vita a due ulteriori figure speculari, ognuna delle quali rappresenta la semibreve,  >  . Ancora una ripartizione del tempo conduce dalla semibreve alla minima, che graficamente si presenta come una semibreve con una linea verticale posta sull'angolo superiore o su quello inferiore,  o  . Le spiegazioni di Gaffurio chiariscono che, a differenza delle altre, le due note dalla durata maggiore, ossia la breve e la lunga, quelle solitamente usate per le parti basse a sostegno dell'armonia, si caratterizzano per la loro forma quadrata. Tenendo presente gli elementi appena riportati, il verso di Folengo assume tutta un'altra sensibilità ai nostri occhi. Filoforno, come detto, sembra costruire veri e propri blocchi su cui far poggiare tutta la melodia, ma soprattutto dà l'impressione di riuscire a plasmare fisicamente nel suo petto le note, informandole in maniera corrispondente alla loro trascrizione, corpi quadrati. Il poeta mantovano, allora, mostra una grande attenzione alla costruzione dei suoi esametri, nei quali spicca la sua competenza musicale; competenza che si ripropone subito dopo, nei versi 73 e 74, per descrivere l'abilità di Cingar a trattare le cosiddette note nere. Queste erano le note brevi e veloci, che nella seconda metà del Cinquecento furono impiegate in misura sempre maggiore per realizzare complicati melismi, tanto da rientrare nella definizione di una tipologia di madrigale tecnicamente complesso per la loro presenza, il madrigale a note nere appunto. La familiarità di Folengo con la musica e la sua passione per essa sono indiscutibilmente l'anima degli esametri compresi tra l'86 e il 109, nei quali sono

¹ Cfr. GAFFURIO, *Practica musice*, cit., II, III.

dialetticamente accostate un'invettiva contro i detrattori di questa disciplina e una sua *laudatio*. Gli ignoranti in campo musicale sono condannati senza possibilità d'appello come *pazzi, balordi e stronzi bis terque cagati*, incapaci di apprezzare un'arte divina che gli stessi Padri della Chiesa considerarono un elemento fondamentale nelle lodi rivolte a Dio, che per questo motivo nella maggior parte dei casi sono cantate. Inoltre viene ricordato che la musica pervade l'universo, con la *musica mundana* che *concordi fert circum cardine coelum*, e anche l'uomo, con la *musica humana* che *nascendo humanos compaginat artus*.

Ma la consacrazione e il giusto riconoscimento delle sue conoscenze musicali arrivano proprio da un musicista, il maestro Zarlino:

Parmi esser tempo di venire a mostrare il modo che [il compositore] haverà da tenere, volendo comporre quelle [cantilene] che si fanno a più voci. Onde avanti che passiamo più oltra, si dé avvertire che li musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre quattro parti, nelle quali dicono contenersi tutta la perfezione dell'harmonia. Et perché si compongono principalmente di tal parti, però le chiamarono elementali, alla guisa de i quattro elementi, perciocché, sì come ogni corpo misto di essi si compone, così si compone di queste ogni perfetta cantilena. Là onde la parte più grave nominano basso, il quale attribuiremo allo elemento della terra; conciosia che, sì come la terra tra gli altri elementi tiene il luogo infimo, così il basso occupa il luogo più grave della cantilena. A questa, procedendo alquanto più in suso verso l'acuto, accomodarono un'altra parte e la chiamano tenore, il quale assomigliaremo all'acqua, la quale, sì come immediatamente segue nell'ordine de gli elementi dopo la terra ed è con essa abbracciata, così nell'ordine delle dette parti il tenore senza alcun mezo segue il basso e le sue chorde gravi non sono in cosa veruna differenti da quelle del basso poste in acuto. Somigliantemente accomodarono la terza parte sopra il tenore, la quale alcuni chiamano contratenore, alcuni contralto e altri la nominano alto, e la posero nel terzo luogo, che è mezano nella cantilena e si può assomigliare veramente all'aria, il quale, sì come si conviene con l'acqua e col fuoco in alcune qualità, così anco le chorde gravi dell'alto convengono con le acute del tenore e le acute dell'alto convengono con le gravi della quarta parte posta più in acuto, chiamata canto. Questo accomodarono nel luogo supremo della cantilena, là onde, dal luogo che tiene, alcuni etiandio la chiamano soprano, il quale potremo assomigliare al fuoco, che segue immediatamente dopo l'aria nel grado supremo di tale ordine. [...] L'ufficio e la natura di queste parti, giocosamente e con grande arteficio, espresse quel faceto poeta mantoano con grossi versi, dicendo:

Plus ascoltantum sopranus captat orecchias,
sed tenor est vocum rector, vel guida tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget.

I quali ho voluto porre, acciocché il compositore ricordandoseli possa sapere quello che havrà da fare componendo coteste parti¹.

La presente sezione de *Le istituzioni harmoniche* affronta la trattazione delle quattro parti che concorrono a far ottenere la perfezione dell'armonia nelle composizioni musicali a più voci. Si tratta del basso, del tenore, dell'alto e del soprano, i quali sono alla base delle composizioni polifoniche, tanto da essere definite *elementali*, con riferimento ai quattro elementi fondamentali che compongono tutto ciò che esiste. La similitudine non si ferma al livello semantico, ma prosegue con un'accurata analisi fisico-musicale, secondo cui il basso richiama la terra, in quanto entrambi occupano la base all'interno delle rispettive piramidi gerarchiche (il basso è la voce che sostiene tutta la melodia), mentre il tenore è in relazione con l'acqua, la quale *segue nell'ordine de gli elementi dopo la terra ed è con essa abbracciata*, così come il tenore non è altro che la ripresa del basso posto in note più acute. Seguono l'alto e il soprano, che, come l'aria e il fuoco, sono al secondo e primo gradino all'interno del loro ordine. Dopo un ulteriore approfondimento della natura di queste quattro parti, Zarlino tenta di chiudere la discussione con sintetica efficacia, e per farlo ricorre ai versi 80-83 del XXI libro del *Baldus* di Folengo, nei quali leggiamo che il soprano, più di tutti, cattura le orecchie di chi ascolta, ma chi guida le voci e tutta la melodia è il tenore. D'altra parte l'alto abbellisce e adorna la composizione, mentre il basso nutre e rafforza tutte le linee melodiche. La citazione dei versi si conclude con l'affermazione che essi possono essere visti da ogni compositore come riferimento per la messa in musica delle quattro parti che compongono la polifonia, quindi viene riconosciuta a un poeta la medesima autorità, in campo musicale, pertinente a un musicista. Inoltre Folengo viene accreditato di *grande arteificio*, quindi in possesso di quelle conoscenze tecniche che sono l'essenza di un'*ars* e che Boezio, con tutta la cultura da lui influenzata, aveva per tanto tempo negato al poeta.

Una testimonianza musicale simile a quella di Folengo riportata da Zarlino, per quanto indubbiamente di minore valore tecnico, è presente nella *Selva di notizie* di Vincenzo Borghini². Esattamente nell'ottava *notizia* leggiamo:

¹ Cfr. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, cit., pp. 238-239.

² Borghini intraprese a sedici anni la vita monastica ed entrò nell'ordine dei Benedettini, presso i quali svolse una prolifica attività letteraria. Nel 1571 aveva ricevuto l'incarico di rivedere filologicamente il *Decameron*,

E perché e' s'è ragionato che la poesia e la pittura fra loro hanno maggior fratellanza e quasi la medesima complessione, considerisi un poco, di grazia, questo discorso. Dico che la poesia porta seco di molti ornamenti et ha di molti aiuti; ma uno n'ha mirabile dalla natura, ch'è quasi proprio suo o almanco inseparabile: questo è la musica. [...] Io parlo pure della musica vocale ch'accompagna i versi, e' quali, subito ch'e' son fatti, subito portan seco il canto e si vede ch'insino a' contadini e pastori vanno cantando versi tali qual e' sono, e che e' nostri poeti naturalmente, e non per tradurre voci greche, hanno distinto i lor poemi in canti et il Petrarca e gl'altri canzone, sonetti, ballate, tutte voci accomodate a musica. Passo come cosa nota gl'antichi poeti di tutte le sorte aver auto la lor musica propria, di che n'hanno parlato insino a' filosofi e sarebbe ora cosa superfrua alungarvisi dentro troppo. Ora io dico che nella pittura è una parte ch'in certo modo corrisponde a questa et ha seco un accidente di grandissima importanza et inseparabile da lei (parlo dove è istoria, come de' poeti dove era poema, e non di una figura sola): questo è un'armonia, una composizione, un'atta et accomodata disposizione delle parti l'un' co l'altra, talché non si dien noia fra loro e faccin el tutto ben disposto e composto, non confuso et avilupato, e come le voci alte e basse composte insieme con ragione e con regola fanno una dolcissima armonia e consonanzia, così nella composizione della tavola vi sia una composizione delle cose grandi colle piccole, delle cose lontane colle dapresso, che ne risulti una consonanzia et armonia piacevolissima a l'occhio, che lui stesso giudichi quel che è mal fatto per ben fatto et avenga, come nelle voci alte e basse consonanzia, così nelle cose lontane e nelle presso proporzione¹.

Un primo elemento di sicuro interesse risiede nell'ennesima dimostrazione del cambio di rotta operato dalla cultura rinascimentale rispetto a quella umanistica. Gli intellettuali del XVI secolo superano la spesso esasperante specializzazione autoreferenziale dei loro predecessori e si occupano indifferentemente di diverse discipline. È in questo contesto culturale, d'altronde, che trovano terreno fertile le accademie, circoli di studio animati dai più svariati interessi e veri centri promotori delle principali ideologie e teorizzazioni filosofiche e disciplinari del secolo. Possiamo così leggere pagine, come questa di Borghini, in cui assistiamo all'accostamento di poesia, pittura e musica. Proprio le ultime due sono assimilate sulla base di un aspetto che avrebbero in comune, ossia la ricerca di un equilibrio, che in musica si manifesta nell'armonia delle voci, mentre in pittura nella corretta proporzione delle diverse componenti di un quadro, quali più vicine e quali più

ma nel frattempo si occupava di svariati studi, motivo per cui della sua opera possediamo numerosi frammenti, spesso difficilmente collocabili. La serie di appunti nota con il titolo di *Selva di notizie* è ascrivibile al 1564.

¹ Cfr. V. BORGHINI, *Selva di notizie*, in *SAC*, pp. 647-648.

lontane, la cui visione deve risultare piacevole per l'occhio. Per raggiungere questo diletto della vista il pittore dovrà essere ben attento a curare le dimensioni dei suoi soggetti in base ai rapporti relativi alla prospettiva, disegnando magari montagne lontane più piccole di un uomo in primo piano¹. Si tratta dello stesso diletto, indotto però nel senso dell'udito, ottenuto dai *musicisti* o dai cantori, a seconda che rivolgiamo il nostro interesse al momento creativo o a quello esecutivo, grazie all'instaurazione di un corretto rapporto fra le voci di una polifonia. Borghini riprende la lezione di Zarlino sulle corrette modalità di armonizzazione vocale e afferma che «le voci alte e basse composte insieme con ragione e con regola fanno una dolcissima armonia e consonanza». È chiaro, tuttavia, che rispetto alla precisione tecnica ritrovata in Folengo, addirittura preso a esempio da un musicista, la similitudine musicale di cui si serve Borghini esprime un concetto sicuramente più generale. Eppure il brano è interessante, e utile per la comprensione e per la verifica dell'intreccio di poesia e musica, in virtù della sua sezione iniziale. La pittura viene accostata alla musica, in quanto da una parte la poesia e la pittura stessa condividono una *fratellanza*, e dall'altra la poesia annovera tra i suoi *ornamenti* la musica. Anzi, Borghini specifica che la musica è un elemento *inseparabile* dalla poesia, proiettandoci così in questo nuovo clima che vede il ristabilimento della scissione, verificatasi alle origini della nostra storia letteraria, fra le due discipline, che ora sono nuovamente affiancate e concorrono alla realizzazione di un'unica manifestazione artistica. Vi è la testimonianza di una concezione poetico-musicale in base alla quale i versi nascono già con la loro veste sonora, tanto da essere intonati anche dai contadini e dai pastori. Inutile dire che quest'ultima idea trova le sue radici nella tradizione poetica pastorale greca, la quale viene poi accomodata alla lirica italiana, al cui interno si hanno forme metriche originate inequivocabilmente, nella ricostruzione fatta da Borghini, dalla doppia

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 648-649: «L'esempio dichiarerà forse questo concetto: sarà in una tavola figurata una istoria alla campagna, sfuggirà quel piano e vedrannovisi discosto montagne altissime, città, boschi, fiumi etc. Le figure dinanzi saranno di quatro braccia, le montagne discosto d'un braccio o dua. Tocherà il viso d'una di quelle figure di necessità quella montagna; tuttavolta, fra la forza de' colori e fra la forza del disegno (e questo molto più per la forza del disegno, che ha con ragione e proporzione diminuito la ragione della distanza), tu giudichi quella montagna della grandezza giusta che l'ha essere; e quella figura ch'è innanzi e maggior di quel monte, che potrebbe far ridere vedendo un uomo grande et una montagna piccola che sarebbe parecchi migliaia d'uomini, non solo non fa ridere, ma dà piacere e diletto e pare che abbellisca, anzi più faccia tutta quella tavola naturale».

natura poetica e musicale, e si tratta di canzoni, sonetti e ballate. E nel Cinquecento la musica vocale destinata alla poesia assume poi la forma delle polifonie madrigalesche, descritte da quella composizione di *voci alte e basse*. Borghini, quindi, riprende quelle strutture poetiche trattate anche da Dante, ma, rispetto alla loro descrizione trecentesca, nega che esse siano mai esistite in una forma indipendente da quella musicata e stabilisce così un *continuum* storico che, attraverso la produzione letteraria italiana di Due e Trecento, unisce la musica poetica del XVI secolo a quella della classicità greca.

Effettivamente un altro fattore, non trascurabile, nel tentativo di spiegare alcune manifestazioni di interesse da parte dei letterati nei confronti della musica è la diffusione della *Poetica* aristotelica. Il testo del filosofo greco fu di fatto ignorato nell'ambito dell'Umanesimo quattrocentesco, che prediligeva invece i grandi modelli latini, come Cicerone, Orazio e Quintiliano. È nel 1536 che si verifica una svolta con la traduzione latina della *Poetica* effettuata da Alessandro de' Pazzi, grazie al quale il trattato di Aristotele diventa il fulcro indiscutibile di qualsiasi discussione letteraria per tutto il corso del Cinquecento¹. In realtà già in anni precedenti a questa data vi era stato un certo fermento intorno all'opera, che nel 1498 era infatti stata pubblicata per i tipi di Aldo Manuzio in lingua latina da Giorgio Valla, mentre dieci anni dopo fu stampata per la prima volta in greco, sempre da Manuzio, nel suo volume dei *Rhetores graeci*. Se a queste due edizioni aggiungiamo l'operazione di un Alessandro de' Pazzi, fiorentino di nascita, ma attivo tra i due centri culturali di Venezia e di Padova, rileviamo un'inequivocabile circoscrizione territoriale, riconducibile all'ambiente veneto, per lo studio di Aristotele. D'altronde negli anni successivi, quelli compresi tra il 1540 e il 1541, a Padova Speroni era alla guida della neonata Accademia degli Infiammati, dove per la prima volta la *Poetica* veniva letta e commentata pubblicamente². Non meraviglia, allora, che il vicentino Gian Giorgio Trissino, già prima del milare 1536, avesse sempre presente nella sua attività poetica i precetti aristotelici. Risale al periodo compreso tra il 1514 e il 1515 la stesura della *Sofonisba*, la tragedia che

¹ Cfr. C. SCARPATI, *La discussione sulle poetiche del Cinquecento. Platonismo e aristotelismo. La questione dei generi letterari*. Battista Guarini, in *SLI*, vol. XI, 2003, p. 288.

² Cfr. G. MAZZACURATI, *Prologo e promemoria sulla "scoperta" della «Poetica» (1500-1540)*, in *Conflitti di culture...*, cit., pp. 26-27.

prende il suo nome dalla protagonista, la figlia di Asdrubale, la quale nel corso della seconda guerra punica preferisce uccidersi piuttosto che finire preda di guerra dei Romani. Ponendosi di fronte a questo genere letterario, Trissino intese sì apportare un proprio contributo originale e moderno a quella che era la codificazione del genere drammatico, ma avendo sempre come riferimento le indicazioni di Aristotele¹. La sua presenza, in diversi modi, è ancora più chiara in un'altra opera di Trissino, la sua *Poetica*. Si tratta di un testo particolare, ripartito in sei *divisioni* raggruppabili in due grandi sezioni, la prima delle quali, comprendente quattro *divisioni* iniziali, fu pubblicata nel 1529, mentre la seconda vide la stampa postuma nel 1562. Le *divisioni* del 1529 sono una sorta di riflusso della poetica medievale e si basano sulle teorizzazioni di Dante e di Antonio da Tempo, che però trovano la loro motivazione nel postulato di apertura del trattato:

Dico adunque, che la poefia (come prima disse Aristotele) è una imitazione de le azioni de l'homō; e facendosi questa cotale imitazione con parole, rime, et harmonia, si come la imitazione del dipintore si fa con disegno, e con colori, fia buono, inanzi che ad essa imitazione si vegna, trattare di quello, con che essa imitazione si fa, cioè de le parole e de le rime, lasciando la harmonia, overo il canto, da parte; perciò che quelle ponnō fare la imitazione senza esso, e di queste due il poeta confidera, e lascia il canto considerare al cantore².

Per sua stessa ammissione Trissino in queste righe si serve della definizione della poesia di Aristotele, secondo il quale essa consiste nell'imitare le azioni umane. Vi è però una differenza per noi sostanziale rispetto al modello di riferimento:

L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori: o perché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente, cioè non allo stesso modo. Come alcuni imitano molti oggetti riproducendone l'immagine con il colore e il disegno (per arte o per pratica), e altri con la voce, così tutte le arti suddette compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente³. (trad. di G. PADUANO)

Aristotele intende riferirsi ai vari generi poetici, dall'epica al teatro e alla lirica, i quali condividono una fondamentale natura mimetica. Tutti si realizzano

¹ Cfr. C. MUSUMARRA, *La «Sofonisba», ovvero della libertà*, in «Italianistica», XX, 1, 1991, p. 67.

² Cfr. G. G. TRISSINO, *La poetica*, in *Poetiken des Cinquecento*, vol. XXIV, a c. di B. FABIAN, Monaco, Fink, 1969, f. 2v.

³ Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1447a.

nell'imitazione e la perseguono con mezzi differenti, ossia con il ritmo, con la parola e con l'armonia, che, a seconda della tipologia testuale, vengono impiegati contemporaneamente o in maniera autonoma. Trissino riprende questa pagina, compreso l'esempio dell'imitazione pittorica, ma inserisce un elemento nuovo, la distinzione fra l'operazione poetica e quella musicale. Egli afferma che il poeta può compiere la sua attività imitativa solo con *parole e rime*, quindi non deve occuparsi del canto che sarà invece pertinenza del cantore, e in effetti le prime quattro *divisioni* si occupano di questi due strumenti, con particolare attenzione alle *rime*, a proposito delle quali viene rilevata una diffusa ignoranza tra i suoi contemporanei¹. Nell'applicazione di questo approccio la *Poetica* trissiniana si pone come la prima vera revisione della tradizione lirica italiana, che viene analizzata dal punto di vista metrico, colmando così quella lacuna che si era creata nel clima culturale umanistico². Così, dopo un breve cenno alle modalità di scelta delle parole per un componimento poetico, la seconda *divisione* affronta la questione metrica partendo dalle minime unità costitutive del linguaggio, ossia dagli accenti, dalle lettere e dalle sillabe, per arrivare a quelle dei versi, cioè i piedi, trattati sul modello della metrica classica e quindi suddivisi in giambici e trocaici. La terza *divisione* sposta l'attenzione sulle tipologie di relazione tra i versi, descrivendo perciò le varie possibilità strofiche, come terzine, quartine, e altre, e le rime realizzabili in esse. La quarta, infine, analizza le strutture metriche della poesia lirica italiana, più precisamente il sonetto, la ballata, la canzone, il madrigale e il serventese.

La seconda parte, comprendente le ultime due *divisioni* e pubblicata oltre trent'anni dopo, è rappresentativa di un diverso clima culturale. Come detto, la *Poetica* aristotelica è ormai diventata il parametro con cui misurare ogni discussione letteraria e anche Trissino risente di questo mutamento. Se nelle pagine del 1529 la trattazione riprende e rielabora le speculazioni teoriche di Dante e di Da Tempo, con Aristotele utilizzato semplicemente come pretesto per motivare il vasto approfondimento dedicato alla metrica, in quelle del 1562 il filosofo greco è sempre

¹ Cfr. TRISSINO, *La poetica*, cit., f. 2v: «Dirò de le rime, ne le quali sarò alquantω diffusω, per non essere state a questi nostri tempi così bene intese, come s'intendevanω a i tempi di Dante e di Petrarca e de li altri buoni autori».

² Cfr. A. DANIELE, *Sulla «Poetica» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994, p. 114.

presente, tanto che la quinta *divisione* risulta fin dall'inizio essere quasi una traduzione della sua opera:

Facendosi adunque il contrafare et imitare che si fa degli huomini con tre cose, cioè con colori, figure e voci, così parimente la imitatione poetica, che imita e contrafà le attioni et i costumi humani, si fa con tre cose, cioè con parlare, rithmo et harmonia, comparandosi il parlare alla voce, il rithmo alle figure e l'harmonia a i colori. Ma perché il ballare et il cantare sono anch'esse imitationi che tall'hora si introducono ne i theatri, delle quali il ballare si fa col rithmo solo et il cantare con rithmo et harmonia, noi, per non essere tal cose apertinenti al poeta, di esse altrimenti non diremo e solamente tratteremo di quelle che fanno la imitatione con tutte tre le sopradette cose, cioè con sermone, rime et harmonia, come sono ballate, canzoni e mandriali e comedie e tragedie se hanno il choro e simili, e tratteremo anchora di quelle che fanno la imitatione solamente con parole e con rithmi, come sono li heroici, le cantiche di Dante, i Triomphi del Petrarca, e simili. Benché questi cotali possono ancho havere il canto, ma l'hanno a caso e non per la intentione del poeta¹.

Anche questo brano risulta chiaramente in debito con il passo aristotelico analizzato in precedenza, ma si pone diversamente nei suoi confronti. Da un punto di vista testuale, infatti, questo passaggio trissiniano è meno vincolato al modello greco rispetto al precedente del 1529, ma dall'altra parte dimostra una maggiore corrispondenza concettuale. Trissino ripropone la concezione imitativa della poesia che impiega come strumenti la parola, il ritmo e l'armonia, ma questa volta non effettua nessuna divisione. Afferma esplicitamente che, in relazione al poeta, è il caso di occuparsi di quei casi in cui si compie l'imitazione tramite tutti e tre i mezzi appena elencati, quindi la trattazione si concentrerà su ballata, canzone e madrigale, oltre che su commedia e tragedia per la presenza musicale nel coro. Ancora, l'attenzione viene rivolta anche all'epica e al capitolo, basato sulla terzina impiegata da Dante nella *Commedia* e ripresa successivamente da Petrarca nei *Trionfi*, in quanto si tratta di due generi che solitamente si servono unicamente di parole e ritmi, mentre la musica può ritrovarvisi, ma non per scelta del poeta. Sono affermazioni importanti che ribaltano ciò che era stato detto in inizio di prima *divisione*. Questa volta il poeta non viene escluso dall'aspetto musicale della poesia e, anzi, si ricorda che una delle caratteristiche di ballata, canzone, e degli altri generi simili, è proprio quella di prevedere l'uso della musica accanto a parola e ritmo

¹ Cfr. G. G. TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione della poetica*, in *Poetiken des Cinquecento*, vol. XXV, a c. di B. FABIAN, Monaco, Fink, 1969, f. 6r.

per riuscire nell'imitazione. Sono quegli stessi generi che erano stati visti nella quarta *divisione*, nel corso di un'analisi della metrica, che rappresentava l'unica vera mansione del poeta, mentre il cantore si occupava della musica. Quindi la novità non risiede nel ritrovare l'*harmonia* in un madrigale o in una canzone, bensì nel fatto che di essa si occupi il poeta, come viene confermato successivamente in maniera indiretta. Si pone infatti la differenza con l'epica e il capitolo, nei quali, si è detto, la musica può anche essere presente, ma non per scelta del loro autore, sottintendendo quindi che negli altri casi il poeta è invece l'unico responsabile della gestione di parole, ritmo e armonia.

È chiaro che per la ricerca che stiamo portando avanti le testimonianze della *Poetica* di Trissino non sono completamente attendibili. Abbiamo messo in evidenza che esse sono fortemente influenzate dal generale clima culturale in cui si pongono, così nella prima parte dell'opera è indubbia la presenza di Dante e di Antonio da Tempo, mentre nella seconda vi è quella di Aristotele. La conseguenza del continuo riferimento a tali *auctores* è che è difficile capire in quale momento Trissino li stia semplicemente parafrasando e in quale invece esprima la propria originalità. Nonostante questa difficoltà è possibile effettuare alcune osservazioni basate sull'evoluzione dell'approccio dell'autore con la musica in relazione alla poesia. Sicuramente vi è un dato oggettivo, che è la maggiore risonanza acquisita dal testo greco, ma Aristotele era stato chiamato in causa anche all'inizio della *Poetica*, quindi sarebbe stato possibile già aderire in precedenza alla sua teoria e alla sua concezione della poesia. Invece assistiamo a una revisione, che diventa significativa se scorgiamo in essa una sorta di disagio e quasi un bisogno di giustificarsi. Trissino interviene proprio nella netta separazione tra le competenze del poeta e quelle del cantore e lo fa con una chiarezza non richiesta, che porta a ipotizzare che ci fosse la possibilità di essere frainteso su questo specifico punto, segno che il timore circa questa confusione dei ruoli era ben fondato. Ma di fronte a Dante e alla sua distinzione tra la canzone dal punto di vista poetico e la canzone dal punto di vista musicale, e del musicista¹, l'autore vicentino non poteva accettare e giustificare, come sembrava fare il testo di Aristotele, la diffusione di questa

¹ Cfr. *DVE*, II, VIII, 5-6.

nuova figura di poeta esperto di musica, che abbiamo finora visto essere una realtà e nella quale egli stesso comunque si poteva identificare. Solo col passare degli anni, e con un mutato ambiente sociale e culturale, Trissino avrebbe potuto accettare senza remore e *in toto* la pagina aristotelica e l'idea di un poeta *musicus*, che in effetti stava già nascendo negli anni a cavallo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento e che anch'egli impersonava, come dimostra l'attività della cosiddetta Accademia Trissiniana. Si trattava di un circolo, fondato intorno al 1529 a Vicenza presso la villa Cricoli, frequentato da intellettuali, per lo più letterati, che ambivano ad apprendere tutte le corrette abitudini dei gentiluomini. Le giornate dei membri dell'Accademia erano occupate da varie attività, il cui svolgimento era scandito da orari precisi, e tra queste attività la musica occupava un posto tutt'altro che marginale, essendo praticata quotidianamente nelle ore pomeridiane, con l'aggiunta di quelle serali del sabato¹. Quindi il poeta Trissino non era certo digiuno di teoria musicale, come cerca di dare a intendere nelle prima *divisione* della sua *Poetica*, e ne abbiamo una prova nelle pagine de *Il castellanω*:

Nωi siamω qui cinque homini, cioè cinque sustanzie, a le quali è accidente il cinque, che è numerω cafω overω disparω; partendωsi di qui unω di nωi, questω numerω, che era in nωi disparω, si muta ε divien un altrω numerω, che è parω, cioè quattrω; cōsì ne la mus̄ica, cioè nel diatonicω, quandω sonω insieme due epogdωe et una quaj̄i sesquidecima ottava, cioè dui toni et uno hemitonio, ad essi accade essere prωporziōne epitrita ε si chiama diatessaron overω quarta; ma aggiungendωvi un altrω tonω non resta più epitrita, anzi divien hemiolia ε dicesi diapente overω quinta; ε però in questi tali accidenti rimovendω quellω che li fa differenti, divengωnω una cofa medesima, come in questω numerω cinque rimovendω quellω che lo fa differente al quattrω, che è unω, non solamente divien anchor egli numerω parω, ma divien un medesimω numerω, cioè quattrω; cōsì parimente rimovendω il tonω al diapente, che lo fa differente al diatessaron, non solamente divien una medesima prωporziōn epitrita, ma divien un medesimω diatessaron².

Rucellai, uno dei protagonisti del dialogo trissiniano, tenta di dimostrare che se si prendessero tutte le lingue parlate nei diversi Stati della penisola italiana e si eliminassero gli elementi causa delle differenze tra esse, si riuscirebbe a ottenere

¹ Cfr. G. CATTIN, *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979), a c. di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, p. 160.

² Cfr. TRISSINO, *Il castellanω*, cit., pp. 145-146.

facilmente un'unica lingua comune a tutti¹. La dimostrazione alla sua tesi segue un percorso matematico-musicale. Gli interlocutori di questa discussione sono cinque, ma se uno di loro andasse via immediatamente diventerebbero quattro; dall'altra parte, se si prendesse un intervallo di quarta e gli si aggiungesse un tono, si otterrebbe un intervallo di quinta. Questo porta a concludere che il cinque e il quattro hanno una differenza, il numero uno, eliminata la quale diventano due numeri identici, così come gli intervalli di quinta e di quarta non coincidono a causa della presenza di un tono, senza il quale sono perfettamente corrispondenti. L'aspetto sorprendente di questo passaggio è l'abilità con cui Trissino si muove nella teoria e nella terminologia musicali, con chiari riferimenti a opere per lui recenti quali quelle di Gaffurio. La similitudine con gli intervalli musicali è sviluppata con una modalità descrittiva che va oltre il semplice riferimento alla differenza di un tono tra quarta e quinta e chiama in causa conoscenze approfondite. Innanzitutto viene immediatamente specificato che il discorso musicale in atto è valido all'interno del *diatonico*, ossia uno dei tre generi musicali codificati in Grecia nell'Antichità insieme al cromatico e all'enanarmonico. La distinzione, come si capirà a breve, è fondamentale, in quanto si basa sui differenti intervalli presenti nelle scale dei tre generi. Più precisamente, in un modello di scala il diatonico si caratterizza per intervalli consecutivi di tono con l'eccezione del terzo e del settimo grado, nei quali si ha un semitono; esempio tipico del diatonico è la scala di Do, che nel terzo grado e nel settimo presenta i passaggi Mi-Fa e Si-Do, separate appunto da un semitono. Il cromatico, invece, prevedeva il mantenimento dei quattro suoni fissi, cioè i due di ottava, la quarta e la quinta, mentre gli altri si spostavano andando a formare l'intervallo cromatico di semitono, quindi se la scala diatonica si basava sulla sequenza T-T-1/2T-T-T-T-1/2T, dove con T indichiamo l'intervallo di tono, la cromatica era 1/2T-1/2T-1+1/2T-T-1/2T-1/2T-1+1/2T. Nell'enanarmonico, infine, ritroviamo i quattro suoni fissi che non mutano la loro posizione e gli altri che si spostano per formare il tipico intervallo enarmonico di un quarto di tono, che proprio per questo motivo viene definito *diesis enarmonica*, distinta dalla normale

¹ Cfr. *Ivi*, p. 146: «Rimovendω le differenti pronunzie, modi di dire e vocaboli, che sono tra la lingua siciliana, la pugliese, la romanese, la toscana, la marchiana, la romagnuola e le altre de l'altre regioni d'Italia, non diverrebbero allora tutte una istessa lingua italiana?».

diesis, riferita sempre al semitono; perciò la sequenza della scala enarmonica sarà 1/4T-1/4T-2T-T-1/4T-1/4T-2T. È allora pertinente la precisazione fatta dal castellano circa la valenza della sua dissertazione unicamente nell'ambito del diatonico, in quanto solo in questo caso può realizzarsi l'intervallo di quarta, chiamato con linguaggio maggiormente specifico anche *diatessaron*, risultante dalla successione di due toni e un semitono.

Già l'affermazione su cui si basa tutto il ragionamento evidenzia un debito con la teoria musicale e le sue discussioni relative ai rapporti fra i diversi intervalli, e lo si può facilmente evincere dal confronto con un brano di Gaffurio relativo alla natura del diapente:

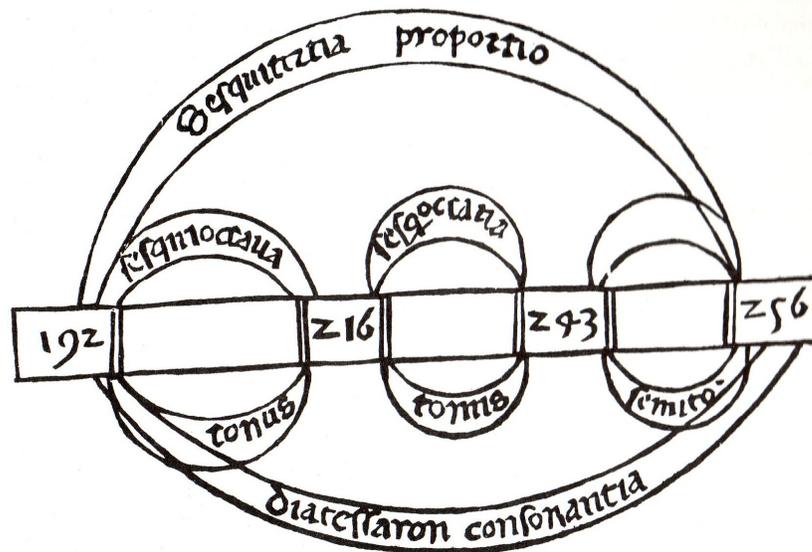
Diapentes consonantia in sesquialtera proportione consistens fit ex diatessaron et tono: nam sesquitertia et sesquioctava sesquialteram formant. Cum igitur diatessaron simphonia duobus tonis minoreque semitonio constet, superpositus tonus diapentes consonantiam implebit. Quo circa disponamus numeros duarum sesquioctavarum et spatii semitonii minoris, superius in educatione diatessaron consonantiae figuraliter adductos, hoc modo: 192, 216, 243, 256. Secundus terminus ad primum atque tertius ad secundum sesquioctava invicem habitudine conferuntur, hinc duos monstrant tonos, quartus autem ad tertium semitonii minoris spacium occupat. Rursus idem quartus ad primum sesquiterciam perficit habitudinem diatessaron consonantiam producentem. Nunc vero quom octavam numeri 256 superposuero partem eveniet numerus 288, qui ad numerum 256 sesquioctavam proportionem respondebit et consequenter tonum. Idemque 288 numerus ad numerum 192 comparatus sesquialteram probat proportionem diapentes concinentiam concludentem. Fit igitur diapente ex diatessaron et tono, idest ex tribus tonis et semitonio¹.

L'esordio del passo è un'immediata conferma di ciò che abbiamo letto nel *Castellanow* circa la derivazione dell'intervallo di quinta, il diapente, dall'aggiunta di un tono al diatessaron. Ma il testo trissiniano offre anche altri spunti, tramite l'impiego di termini quale *epitrita*, con il quale definisce, in maniera sinonimica, sempre il diatessaron e che riconduce la base del ragionamento alla sfera matematica. La parola, infatti, indica il rapporto di 4/3 ed equivale a *sesquitercius*, che spiega aritmeticamente l'intervallo musicale di quarta. Gaffurio indica la sequenza di numeri raggruppabili in una *proportio sesquitercia*, ossia 192, 216, 243 e 256, dove in effetti la cifra conclusiva corrisponde ai 4/3 di quella iniziale. Non si

¹ Cfr. F. GAFFURIO, *Theorica musicae*, IV, IV, a c. di I. ILLUMINATI, C. RUINI, F. BELLISSIMA, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 182.

tratta, però, dell'unica relazione esistente fra questi quattro numeri, che nascondono anche proporzioni interne, come era stato spiegato nel capitolo precedente:

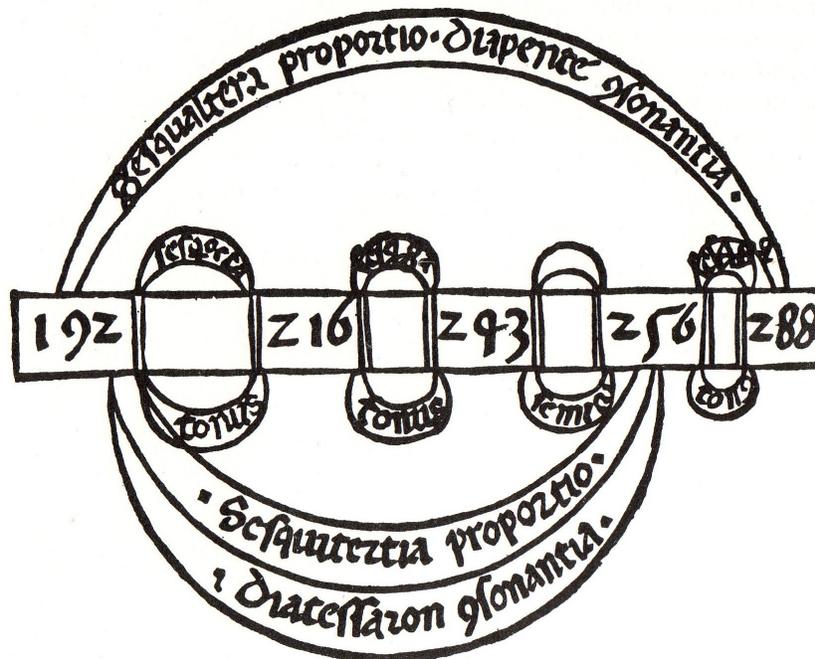
Numeros ipsos sic disponemus: 64, 72, 81. Sunt quidem in his numeris duae dispositae sesquioctave, consequenterque duo toni prima naturali dispositione producti. Nunc quoque superaddendus est numerus qui dispositorum minorem, scilicet 64, sesquitertia proportione custodiat. Sed quia numerus 64 non habet tertiam partem, si dispositos ipsos omnes numeros ternario multiplicaverimus, minor ipse in tres aequas partes resolubilis eveniet, atque numeri omnes eadem quoque proportione perseverabunt qua fuerant ante quam ternario multiplicarentur. Igitur numerus 64 ter sumptus efficit 192, cuius tertia pars, scilicet 64, sibi ipsi superposita complere monstratur numerum 256, eritque numerus 256 ad numerum 192 sesquitertia proportio diatessaron consonantiam servans. Nunc vero duas sesquioctavas continuas minorem, scilicet 192, numerum custodientes recto ordine disponamus; perficit enim numerus 72 ter sumptus numerum 216, at numerus 81 ter sumptus numerum 243 attingit, qui inter predictos duos numeros sesquitertiam concludentes disponantur hoc ordine¹:



Gaffurio cerca una serie di multipli di otto e, partendo dal quadrato dello stesso numero, la individua nelle tre cifre 64, 72 e 81. Il passo successivo è però il fare in modo di avere numeri divisibili per tre e il 64 non possiede questa caratteristica, quindi si trova la soluzione proprio nel triplicare la successione numerica, così da ottenerne una nuova, 192, 216 e 243, che viene completata con la somma dei due numeri minori delle due serie, ossia 64 e 192, che danno 256. Si giunge così finalmente alla situazione sintetizzata in figura, una rappresentazione della *consonantia diatessaron*, l'intervallo di quarta, che matematicamente, si è

¹ Cfr. *Ivi*, IV, III, pp. 174-176.

detto, corrisponde a una proporzione di $4/3$, *sesquitertia*. Ma non è questa l'unica delle relazioni numeriche evidenziate da Gaffurio, il quale approfondisce anche quelle interne, e più precisamente i rapporti fra 192 e 216 e fra questo e 243. Sono entrambe *proportiones sesquioctavae*, cioè di $9/8$, e musicalmente identificano l'intervallo di un tono. Manca a questo punto un elemento, in quanto un intervallo di quarta risulta dalla sequenza di due toni e un semitono, e proprio quest'ultimo è identificato dalla proporzione esistente fra 243 e 256, la quale però presenta alcuni problemi, che Gaffurio discute e che noi affronteremo a breve, in quanto sono una delle prove della competenza musicale del Trissino. Soffermandoci tuttavia sul passo precedente, è possibile rilevare ancora alcuni aspetti significativi. Il suo esordio, si è detto, conferma quanto detto dal castellano sulla derivazione dell'intervallo di quinta da quello di quarta, al quale viene aggiunto un tono. Aritmeticamente la situazione si spiega con la somma di una *proportio sesquitertia* più la *sesquioctava* rapportata all'ultima cifra, nella fattispecie 256, il cui risultato è una *proportio sesquialtera*, $3/2$, come dimostrato dalla figura che correda la trattazione del musicista:



Il disegno traduce visivamente l'intervallo di quinta, che si configura come una ripresa della rappresentazione del *diatessarion*, al quale viene aggiunto il tono che consente di realizzare la *sesquialtera* tra 288 e 192.

A questo punto resta in sospeso solamente la questione del semitono, che mette in relazione il 243 e il 256 e che abbiamo già indicato come ulteriore prova delle conoscenze musicali di Trissino. Questi parla, a proposito della quarta musicale, di due toni e di una *quasi sesquidecima ottava*, cioè di un'approssimazione alla proporzione di 19/18, con la quale si fa riferimento al non semplice dibattito circa la traduzione matematica del semitono, nel caso specifico del semitono minore. Gaffurio stesso, dopo aver mostrato l'esplicazione grafica del *diatessaron*, avvia una lunga discussione sul fatto che in realtà il semitono non corrisponde perfettamente alla metà aritmetica del tono. Ne è prova evidente una semplice operazione, in quanto, se noi moltiplichiamo la differenza fra 256 e 243 per 18, otteniamo 234, che è minore di 243, mentre se la moltiplichiamo per 19, giungiamo a 247 che è maggiore¹. Il problema non è facilmente superabile e presenta diverse proposte di soluzione, che comprendono, tra le più autorevoli, quella di Boezio:

Demonstratum igitur est semitonium minus maiorem quidem habere proportionem quam XX ad XVIII, minorem vero quam XVIII S ad XVIII S. Nunc idem minus semitonium commati comparemus, quod est ultimum auditui subiacens ultimaque proportio².

Dopo una lunga serie di calcoli matematici, Boezio conclude il suo ragionamento affermando che certamente il semitono minore è maggiore del rapporto di 20/19, ma più piccolo di quello di 19/18 (in realtà il testo riferisce che questa seconda proporzione avviene fra le due cifre dimezzate, ma il dato è ininfluenza in quanto le due situazioni si equivalgono), motivo per cui il semitono può essere anche definito *comma*, con traslitterazione del termine greco *κόμμα*, per indicare la particella sonora minima che possiamo udire. Si chiude allora il cerchio aperto intorno alle affermazioni musicali del Trissino per bocca del castellano con la chiara evidenza che esse nascono da una profonda competenza in questo campo,

¹ Cfr. *Ivi*, p. 176: «Spatium autem, quod a numero 256 ad numerum 243 intercidit, primam semitonii minoris formam exprimit ex ipsis primis minimis numeris exquisitam atque deductam. At quoniam praedictum est hoc minus semitonium rectum toni dimidium non implere, id evidentiori demonstratione probandum fore duxi. Nam cum numerorum 243 et 256 differentia, tredecim, tantum unitatibus sit, si ipsam deciesocties multiplicemus differentiam, non reddet totum minorem, sed deficiet a tota ipsius minoris summa; nam fiet 234, qui minor est quam 243. Verum quom deciesnovies multiplicata fuerit ipsa differentia, scilicet 13, ipsum minorem, scilicet 243, huiusmodi multiplicatio supervadet; fiet namque 247. Continet itaque ipsa differentia minus quam decimam octavam ipsius minoris partem, plus vero quam decimam nonam».

² Cfr. BOEZIO, *Mus.*, III, 13.

denunciata anche dal riferimento alla *quasi sesquidecima ottava*. In tale definizione del semitono è dimostrata la consapevolezza di un complesso dibattito e del tentativo di dare a esso una soluzione, che in questo caso giunge da Boezio, il quale aveva appunto affermato che questo particolare intervallo musicale ci pone di fronte a una proporzione matematica di quasi 19/18.

La vivacità culturale e la pluralità degli interessi non erano una peculiarità dell'Accademia Trissiniana, ma coinvolgevano tutto il complesso di accademie che vengono istituite in età rinascimentale. La stessa Accademia Fiorentina offre spunti di riflessione e indizi importanti per quanto riguarda la nostra ricerca. Nel suo ambito nel 1543 si sviluppò un acceso dibattito di carattere musicale, sorto intorno alla figura di Alfonso de' Pazzi e incentrato sulla contrapposizione del madrigale e del canto improvvisato¹. All'interno del circolo fiorentino Alfonso de' Pazzi si poneva come difensore della tradizione orale poetica e musicale, motivo per cui si scontrava con i sostenitori del madrigale, un genere musicale fondato sul mensuralismo, quindi sulla precisa definizione melodica e ritmica di ogni voce, e sulla trascrizione in partiture della musica stessa. Nonostante l'ormai inarrestabile diffusione del madrigale, non mancarono le personalità che appoggiarono Alfonso in questa disputa, tra le quali è da ricordare Girolamo Amelonghi, che nella sua lettera *Al famoso et etrusco de' Pazzi* scrive:

Dicano adunque quel vogliono perché a me basta solamente satisfar' a voi famosissimo et stravagantissimo Etrusco a cui non debbo meno che alla fortuna che mi vi fece esser' vicino perciocché prima non cominciai a praticarvi che il mio cervello quasi a sembianza del vostro diventò laberinto di girandole. Umbicco di strattagemme, e guarda robba di chimere, voi, se vi ricorda, foste il primo ch'apprendere mi feste con tanta facilità la dolce musica senza note, voi et non altri m'insegnaste promiscuare a catafascio et comporre nel modo che vedete, giurandome che un sonetto haveva a essere cominciato con interzetti et finito con i quadernali, mostrandomi per ragioni filosofiche che il poetare a ghiri, oltre al piacere che porta seco è bramato da ogn'uno, per non essere sottoposte come gl'altri stili a gravità di sentenze, a forbite lingue, a sofisticchi argomenti et finalmente a velenose et masticate censure².

¹ Cfr. R. NOSOW, *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, in «Early music history», XXI, 2002, p. 176.

² Cfr. G. AMELONGHI, *Al famoso et etrusco de' Pazzi*, in NOSOW, *The debate on song...*, cit., pp. 220-221.

Amelonghi prende immediatamente posizione contro quanti criticano l'*Etrusco*, ossia Alfonso de' Pazzi, considerato alla stregua di un vero e proprio maestro. Grazie alla sua guida era possibile acquisire determinati atteggiamenti nelle diverse discipline, tra cui la *dolce musica senza note*, dietro la quale si cela l'esecuzione musicale improvvisata, libera dalle note, o meglio dalla loro riproduzione meccanica e ripetitiva in base a quanto segnato nei cosiddetti libri musicali. Viene quindi portato un attacco al madrigale nelle sue fondamenta storiche e tecniche. La polifonia, infatti, forma musicale sotto cui si presenta il madrigale, affonda le sue radici nel mensuralismo medievale, una definizione che rimanda all'approccio matematico della musica. Questa importante conquista permise di valutare in maniera univoca e precisa le note, che conseguentemente poterono essere considerate con un'esattezza descrittiva relativa sia alla loro altezza, sia alla loro durata. La perfetta determinazione delle indicazioni musicali che ne conseguì fu la premessa al canto polifonico. Il compositore era ora in grado di gestire l'incrocio e la sovrapposizione di diverse voci, che eseguendo linee melodiche debitamente strutturate producevano perfette armonie che si sarebbero evolute fino alle acrobazie tecniche del madrigale. È chiaro quindi che l'operazione di Alfonso de' Pazzi, atta ad annullare il canto a libro, cioè basato su un'intonazione musicale legata alle prescrizioni di una partitura, impediva la realizzazione di qualsiasi tipo di musica polivocale, dal più complesso madrigale al più semplice canto a due voci. La medesima libertà creativa è perseguita in campo poetico, nel cui ambito Amelonghi avrebbe appreso da Alfonso a comporre *a catafascio*, al di fuori di qualsiasi prescrizione teorica, strutturando addirittura sonetti in maniera contraria, cioè con le terzine poste a precedere le due quartine. Tale evasione dai limiti della teoria viene giustificata con una presunta capacità di provocare maggiore piacere nei fruitori dell'opera, ma anche con la possibilità di fuggire *a gravità di sentenze, a forbite lingue, a sofisticati argomenti et finalmente a velenose et masticate censure*. È verosimile, però, riconoscere in questa seconda motivazione una posizione più generale ascrivibile all'Accademia Fiorentina. Essa si propone, tra gli altri, il fine di contrastare le concezioni linguistiche diffuse dalle *Prose della volgar lingua* e per questo motivo promuove l'uso del fiorentino vivo, in opposizione a quello cristallizzato e letterario individuato da Bembo negli autori

trecenteschi. Il cardinale veneziano è in effetti accusato di eccessiva ricerca della perfezione, che lo ha addirittura portato a escludere Dante dai modelli letterari, e proprio a questo sembrano riferirsi la *gravità di sentenze* e le *velenose et masticate censure* dell'epistola. Vi è quindi un'interessante sovrapposizione fra poesia e musica, nel perseguimento di un ideale linguistico che porta naturalmente a determinate scelte musicali, caratterizzate dal rifiuto di ogni regola di natura limitativa; ma notiamo anche un dibattito musicale condotto in un circolo di letterati, che oltretutto discutono su quello che deve essere l'accompagnamento musicale di un testo poetico, dandoci modo di verificare l'ormai inscindibile legame fra le due *artes*, che avevano raggiunto una convivenza culturale.

È possibile trovare conferma di questa situazione nel *Dialogo della musica* di Anton Francesco Doni, segretario della stessa Accademia Fiorentina nel 1546. I suoi interessi erano molteplici, dalla scrittura alla pittura e alla musica, e in particolar modo quest'ultima attività lo appassionava a tal punto, da fargli acquisire, pur restando in una posizione di dilettantismo, competenze da vero musicista, che gli consentivano di muovere aspre critiche contro i cantori non sufficientemente preparati¹:

Forse i cantori che non sanno più di fatti, che di parole? A loro basta a ragghiare sol mi fa re; restano sodisfatti a questo e non cercano più là: ma gli uomini d'ingegno sanno molto bene dire di cui sono le parole ancora. E io mi son trovato a cantare con molti che sanno ben dire: «Ragione è ben ch'alcuna volta io canti» è di Giacchetto Berchem; «Lasciare il velo» è del Aiolle².

Le parole sono del Grullone, uno degli interlocutori del dialogo, e si riferiscono alla questione posta dal Bargo, il quale ha appena notato che stranamente ci si ricorda spesso dei soli autori delle melodie, ma non dei versi musicati³. La risposta che leggiamo è impietosa e descrive l'ignoranza di molti cantori, soddisfatti di eseguire correttamente il loro canto, paragonato al raglio di un asino, senza porsi ulteriori problemi. In questa loro noncuranza bisogna leggere un

¹ Cfr. A. M. MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Athenaeum cremonense, 1969, pp. 18-21.

² Cfr. A. F. DONI, *Dialogo della musica*, in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, cit., p. 116.

³ Cfr. *Ibidem*: «Perché non si dice egli: queste parole son del mirabil Cassola, queste del Divino Aretino, come si dice: questo canto è del tale, e questo del quale?».

disinteresse per gli autori dei versi cantati, che si traduce conseguentemente in un disinteresse per i versi stessi, quindi per l'aspetto testuale di un componimento musicale. Un rischio simile, invece, non può essere corso nel momento in cui si abbia a che fare con *uomini d'ingegno*, i quali sanno ben individuare i poeti a cui fanno riferimento i testi da loro intonati. La critica non deve essere sottovalutata, in quanto nasconde una coscienza profonda, quella dell'importanza delle parole anche in campo musicale. Doni espone la non secondarietà dell'aspetto letterario e si dimostra consapevole del ruolo che esso giocava, ormai da tempo, nella musica a lui contemporanea. Abbiamo avuto modo di vedere che già sul finire del Quattrocento i maestri franco-fiamminghi tentavano di tradurre musicalmente il significato del testo, introducendo una pratica ereditata e sviluppata dal madrigale cinquecentesco, che della semantizzazione musicale farà il suo tratto essenziale. Proprio dalla piena conoscenza di questo fenomeno nasce l'invettiva del Grullone nei confronti dei cantori non attenti alle parole poste in musica. Ma il *Dialogo della musica* presenta un altro passaggio con un duplice motivo di interesse:

OSTE: Mi diletta molto il vostro consiglio. Ma secondo il mio giudizio, il ragionamento nostro vorrei che fusse tal volta di queste proporzioni musicali; e disputassimo de gli accordi perfetti e imperfetti, de i tempi, delle quinte maggiori e minori; in che modo si può fare gli accordi in perfezione essendo imperfetti; le settime, le seconde, come le si deono acconciare.

BARGO: Il discorso d'un musico buono, come voi sapete, acconcia il tutto; verbigratia: l'ottava e la quinta sono perfette, e la settima e la seconda imperfette. Pure la forza del discorso del compositore fa dell'imperfetto, che pare perfetto. E se ei facesse tre o quattro quinte, l'una dietro l'altra, sarebbe una ladra composizione. Ecci poi chi ha buona ragione, e cattiv'aere e pessima pratica. Altri buona pratica e cattiva ragione, alcuni poca musica, gran pratica e gran ragione.

GRULLONE: Oh andate a disputare queste cose fra le scuole, e non quando noi pigliamo spasso. L'animo nostro è di darci piacere, e non di tener scuola.

BARGO: Bisogna pur giovare al prossimo.

GRULLONE: Oh io non sapeva che voi foste santificetur, perdonatemi; non si giova egli al prossimo, quando cantando voi dilettrate loro?¹

L'Oste richiede che con la discussione in corso si vadano ad approfondire questioni tecniche e teoriche inerenti alla disciplina musicale, dimostrando comunque di conoscere già ciò di cui si andrà a parlare. Egli entra nello specifico e manifesta la volontà che si ragioni delle proporzioni musicali, dei tempi, delle

¹ Cfr. *Ivi*, p. 114.

tipologie degli accordi, della loro strutturazione all'interno di una composizione, e del problema dell'alternanza di consonanze perfette e imperfette, che si è visto essere affrontato, in riferimento alle otto regole del contrappunto, anche da Castiglione, seppure con una differenza di non poca importanza. Il Bargo, infatti, ricorda che assolutamente è considerato inopportuno un componimento musicale che si caratterizzi per una lunga sequenza di consonanze perfette, per esempio *tre o quattro quinte, l'una dietro l'altra*, ma prima di riproporre questa terza regola del contrappunto, presenta gli intervalli di ottava, di quinta, di settima e di seconda, distinguendoli in consonanze perfette, i primi due, e consonanze imperfette, i secondi due. Rispetto al riferimento individuato nel *Cortegiano*, allora, notiamo una maggiore precisione, poiché Castiglione erroneamente parlava, a proposito della seconda e della settima, di dissonanze e non di consonanze imperfette, mentre la terminologia di Doni è tecnicamente esatta¹. L'intervento del Bargo si chiude con alcune interessanti notazioni circa le qualità, possedute o meno, dei *musicisti*, tanto in fase compositiva, quanto in quella esecutiva. È infatti possibile riscontrare, nei diversi casi, una maggiore o minore presenza di un buon *aere*, cioè il canto, di *pratica* e di *ragione*. In particolar modo gli ultimi due riferimenti mettono in evidenza la ricezione del valore culturale di determinati fenomeni storico-artistici, qual era stata, nello specifico, la duplice pubblicazione di Gaffurio, nell'ultimo decennio del XV secolo, della *Theorica musice* e della *Practica musice*. Con queste due opere veniva in effetti istituzionalizzata una concezione della musica alternativa a quella puramente matematica e filosofica ereditata dal Medioevo ed esposta nella *Theorica*, ossia una musica attenta alle procedure compositive ed esecutive, sistemata per l'appunto nella *Practica*. Doni evidentemente aveva recepito nelle sue motivazioni più profonde questa operazione, che rifletteva perfettamente le istanze culturali di un secolo segnato dallo sviluppo e dalla diffusione di generi dominati da musicisti sicuramente non avvezzi a speculazioni filosofiche, come gli autori di musiche profane, ma soprattutto, in ambito musicale colto, i compositori franco-fiamminghi. È insomma indiscutibile che anche nel dilettante Doni sia possibile

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, I, XXVIII, cit., p. 127: «Allora il signor Magnifico, – Questo ancor, – disse, – si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonanze perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'auditio nostro l'abborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanza aspera ed intollerabile».

riscontrare l'effetto di un'ampia diffusione delle competenze musicali, soprattutto a vantaggio dei letterati, visto lo stretto rapporto creatosi fra testi e loro trasposizione armonica, come conferma questo stesso brano del *Dialogo della musica*. Il quale peraltro fornisce lo spunto per un'ulteriore osservazione, o meglio una curiosità. La pubblicazione dell'opera risale al 1544, periodo del soggiorno veneziano di Doni, prima del suo rientro due anni dopo nella natia Firenze, dove sarebbe entrato a far parte dell'Accademia Fiorentina e ne avrebbe ricoperto la carica di segretario. Nonostante la discordanza cronologica, il conclusivo scambio di battute fra il Bargo e il Grullone sembra rispecchiare le discussioni sorte intorno alla concezione estetica di Alfonso de' Pazzi. Il Grullone attacca le informazioni fornite da Bargo intorno alla teoria e alla pratica musicali affermando che quelli sono argomenti da *scuole*, e non adatte al diletto né, come insinuato da Bargo, al giovamento altrui, in quanto il giovamento è conseguenza dello stesso diletto. Ritorna quindi lo scontro fra le rigide disposizioni della musica colta e la maggiore libertà di quella più popolare, maggiormente legata, fino al secolo precedente, alla produzione poetica e al suo accompagnamento. Il dato è da una parte curioso, ma dall'altra testimonia, più verosimilmente, di una questione non circoscritta all'ambiente fiorentino e sviluppatasi nel corso del Cinquecento con l'introduzione del madrigale, frutto delle speculazioni teoriche dei grandi maestri europei, nella tradizione musicale italiana.

L'altra importante accademia contemporanea alla Fiorentina, quella degli Infiammati a Padova, non si esimeva da diatribe di tipo musicale che coinvolgevano tutti i componenti, compreso uno dei suoi principali esponenti, Sperone Speroni. Come avremo modo di vedere, i suoi scritti contengono svariati indizi sulle reciproche influenze esercitate da musica e poesia, e una delle pagine del suo *Dialogo della retorica* offre la possibilità di evidenziare il suo interesse e le sue conoscenze proprio in campo musicale:

Noi altri i nostri versi volgari con minore arte e con più ragion misurando, frutto eguale a' Latini finalmente ne riportiamo, perciòché non curando della lunghezza né brevità delle sillabe, solamente contandole, quelle in uno accogliamo; e così accolte con diletto degli ascoltanti rendono intiera la clausula e in verso ne la convertono. Il qual modo di misurare è cosa pura e sincera molto, che non perturba le sillabe, né le parole di cui son parti scema o rompe nel mezo; ma ne' lor luoghi co' loro suoni e intendimenti lasciandole, sane e salve per tutto 'l verso le ci conserva: le quai cose non fanno forse i Latini o non le fanno sì bene; i quali considerando le sillabe

non come parti di dizione ma in quanto brevi e in quanto lunghe, troncando col loro scandere le parole e non parole rendendole, fanno numeri che non son numeri, ma passi o braccia o altra cosa cotale misurante la orazione, non altramente che se ella fosse una superficie ben continua, ad un pezzo solo. Nel qual caso spesse volte quello a' Latini suole avvenire, mentre essi scandeno i versi loro, che a' Latini e a noi con li cantori adivene; i quali concordando le parole alle note, senza curar dei significati, fan barbarismi non sopportabili. Non vo' però che creggiate che la volgare scansione sia puro numero, tanto che sole undeci sillabe, comunque insieme s'adunino, facciano il verso toscano; ma è mestieri in numerandole, anzi che all'ultima si pervegna, alquanto in su la quarta o in su la sesta o in su la ottava sedere, ove ricogliendo lo spirito facilmente insino al fine ci conduciamo¹.

Speroni opera, per bocca di Brocardo, un raffronto tra i versi latini e quelli volgari, dichiarando l'inferiorità dei primi rispetto ai secondi. Questi, infatti, sono strutturati in base al numero delle sillabe, che nel loro insieme formano un verso, mentre gli altri badano solo alla loro lunghezza o brevità e spesso *scemano* o *rompono nel mezo* le parole. La differenza fondamentale risiede nella concezione stessa dei versi, che i Latini intendono come un *pezzo solo*, un'unica sequenza di sillabe brevi e lunghe da suddividere ritmicamente, senza tenere in alcuna considerazione il loro lessema di appartenenza; i poeti volgari, invece, mantengono intatte le parole *co' loro suoni e intendimenti* ed evitano di cadere nell'errore riscontrabile tanto nella poesia classica quanto nella musica moderna, ossia quello di concordare *le parole alle note, senza curar dei significati*, generando *barbarismi non sopportabili*. È utile a questo punto capire cosa intendesse Speroni con la definizione di barbarismi e in che senso le note dei musicisti dovessero avere cura dei significati delle parole. Una prima e ingannevole lettura ci condurrebbe immediatamente a riconoscere nella pagina speroniana l'esplicito riferimento a quella che abbiamo detto più volte essere la caratteristica principale del madrigale, la traduzione musicale del significato del testo musicato. In realtà tale interpretazione non ha motivo di esistere in questo contesto, giacché con essa verrebbe a cadere ogni motivo di similitudine e paragone tra i *cantori* e i *Latini*, con i loro rispettivi errori rispetto ai volgari. Speroni, infatti, non afferma certamente che quest'ultimi abbiano una metrica capace di veicolare il significato delle parole, indicando così una possibilità non presente in quella latina. Il nodo della questione è

¹ Cfr. SPERONI, *Dialogo della retorica*, cit., pp. 666-667.

un altro e per la sua risoluzione occorre comprendere quali siano i *barbarismi non sopportabili* e quindi rivolgersi a un testo che è in effetti stato anticipato in questo senso dal *Dialogo della retorica*, le *Istitutioni harmoniche* di Zarlino:

Resta hora da vedere (essendo che il tempo et il luogo lo ricerca) in qual maniera si debba accompagnare le harmonie alle soggette parole. Dico accompagnar le harmonie alle parole per questo: perché sebbene nella Seconda parte, dichiarando secondo la mente di Platone quello che era melodia, si è detto che è un composto di oratione, di harmonia et di numero, et pari che in tal compositione l'una di queste cose non sia prima dell'altra, tuttavia avanti le altre parti pone la oratione come cosa principale, et le altre due parti come quelle che servono a lei. Percioché dopo che ha manifestato il tutto col mezo delle parti, dice che l'harmonia et il numero debbeno seguitare la oratione et non la oratione il numero, né l'harmonia. [...] Quanto poi alla osservanza de i numeri, considerata primieramente la materia contenuta nella oratione, se sarà allegra si dè procedere con movimenti gagliardi et veloci, cioè con figure che portano seco velocità di tempo, come sono le minime et le semiminime. Ma quando la materia sarà flebile, si dè procedere con movimenti tardi et lenti, come ne ha insegnato Adriano ad esprimere l'uno et l'altro modo in più cantilene, tra le quali si trova queste, *I vidi in terra angelici costumi*, *Aspro core e selvaggio*, *Ove ch'i' posi gli occhi*, tutte composte a sei voci, et *Quando fra l'altre donne*, *Giunto m'ha Amor*, a cinque voci, et infiniti altri con infiniti motetti, li quali non nomino per non andare in lungo. Et questo non solamente si dè osservare intorno li numeri, ancora che gli Antichi intendessero tal cosa in un'altra maniera di quello che fanno li Moderni, come si vede chiaramente in molti luoghi appresso di Platone. Ma etiandio dovemo osservare di accomodare in tal maniera le parole della oratione alle figure cantabili, con tali numeri, che non si oda alcun barbarismo, sì come quando si fa proferire nel canto una sillaba longa che si dovrebbe far proferir breve; o per il contrario una breve che si dovrebbe far proferir longa, come in infinite cantilene si ode ogni giorno, il che veramente è cosa vergognosa¹.

Nelle pagine conclusive della sua trattazione Zarlino affronta il problema delle modalità con cui devono accordarsi le parole e l'armonia. Egli stesso precisa che, riprendendo quanto discusso nella seconda delle quattro parti delle *Istitutioni*, in effetti il reale problema è come l'armonia accompagni le *soggette parole*. In questa affermazione è reso esplicito il riferimento a Platone, che aveva posto l'*oratione come cosa principale*, alla quale si assoggettavano armonia e numero. Più esattamente, nella *Repubblica* si legge che per l'educazione dei cittadini è necessario servirsi di ritmi atti a ispirare una vita moderata e coraggiosa. Questi ritmi, una volta individuati, dovranno seguire, insieme alla melodia, i testi musicati,

¹ Cfr. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, cit., pp. 339-340.

senza permettere mai che avvenga il contrario, ossia che i testi si adattino al loro accompagnamento musicale¹. La tradizione platonica consente a Zarlino di affrontare la questione del rapporto fra testo e musica, della quale è necessario considerare due aspetti, l'armonia e il numero. Proprio l'analisi del numero conduce alle considerazioni per noi più interessanti, soprattutto nella seconda sezione. Dopo aver posto il suo maestro Adrian Willaert come modello di concordanza fra ritmo e soggetto trattato, con esempi di sue composizioni musicali su liriche petrarchesche, sposta l'attenzione sull'accomodamento delle *parole della oratione alle figure cantabili*, ossia alle note delle diverse voci del tessuto armonico. In questa occasione Zarlino si serve del termine *barbarismo*, di cui può finalmente essere chiarito il significato. Da un punto di vista tecnico occorre fare in modo che la creazione della linea melodica di ogni voce sia guidata dalle caratteristiche metriche e ritmiche delle parole, evitando quindi che una *figura cantabile* lunga sia associata a una sillaba breve, o viceversa. Una simile noncuranza, infatti, porterebbe i cantori a una pronuncia linguisticamente errata, a un barbarismo appunto. Come vedremo e approfondiremo tra breve, quella del rispetto del ritmo linguistico all'interno della melodia era un problema urgente tra i madrigalisti, alla quale si cercava di porre rimedio con diverse proposte. Speroni, allora, mostra di conoscere la questione e di riferirsi a essa quando afferma che alcuni musicisti non si curano dei significati dell'orazione. Chiarita la sfera semantica dei *barbarismi non sopportabili*, è ora il caso di chiarire cosa si intenda veramente con i *significati delle parole*. Per capirlo è sufficiente ricordare che Speroni elogia la metrica volgare moderna perché non interviene sulle parole spezzandole, ma le lascia *ne' lor luoghi co' loro suoni*. Di conseguenza ciò che viene evidenziato e ritenuto lodevole è il rispetto per l'integrità della parola in quanto suono e significante, e a questo aspetto si riferisce nel dialogo Brocardo quando parla di significato. All'interno di queste coordinate ritrova il suo senso il paragone tra i musicisti che incorrono nei barbarismi e gli autori classici, che nella strutturazione metrica dei loro versi confondevano le diverse entità lessematiche in un fluire continuo di sillabe, *una superficie ben continua*, la cui

¹ Cfr. PLATONE, *R.*, III, 399e-400a: «Alle regole dell'armonia seguono quelle dei ritmi. In tal caso, non ci sarà da perdersi dietro a ritmi complessi e variati nei metri, ma si dovrà considerare la natura di quelli che si confanno ad una vita morigerata e coraggiosa, e poi, una volta esaminata, si dovranno forzare il metro e la melodia a seguire il testo, e non il testo a seguire il metro e la melodia» (trad. di R. RADICE).

accentazione univa spesso parti di parole diverse. Si ritrova così il campo comune della similitudine, ossia l'eventuale inosservanza per le caratteristiche del significante, a livello strutturale (*rompe nel mezo* le parole) o metrico (il cantore è magari costretto ad allungare la pronuncia di una sillaba breve). È allora possibile operare due osservazioni: la prima è che anche con Speroni non abbiamo nessuna difficoltà a mettere in evidenza il possesso di competenze musicali da parte di un letterato, il quale adopera una terminologia specifica, nella fattispecie *barbarismo*, per indicare un tipologia di errore diffusa tra i musicisti. Ma ancora più interessante è il livello di compenetrazione raggiunto da musica e poesia, evidente dall'approccio di Speroni alla seconda. La metrica e il ritmo dei versi sono studiati dal punto di vista prettamente sonoro e sono trattati e concepiti con metodologie musicali, fornendo così un indizio di un movimento culturale ben più ampio e di proporzioni tali, da permetterci di parlare nelle prossime pagine di evoluzioni teoriche poetiche influenzate dalla musica e cambiamenti concettuali musicali indotti dalla poesia.

Prima di giungere a questo tipo di studio, però, siamo in grado di osservare, con due autori attivi nella seconda metà del secolo, le conseguenze che tale movimento culturale avrà sull'educazione e sull'attività degli intellettuali. Il primo di questi due autori, dei quali il secondo sarà Tasso, è Francesco Patrizi con la sua *Amorosa filosofia*. Il dialogo, che si è visto essere un elogio di Tarquinia Molza, mostra fin dalle sue prime battute, con l'intervento di Grilenzone, la perizia con cui Patrizi è in grado di ragionare in ambito musicale¹. Tarquinia, probabilmente la migliore cantante del *concerto delle donne* di Ferrara, ricevette una severa

¹ Cfr. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit., pp. 23-24: «Non è huomo niuno, giudicioso o scientiato o pratico del mondo, che non istupisca in udira a parlare e con tanta proprietà e copia di parole, e con tanta bellezza et ornamento, che non gli sembri sempre lei essere un singularissimo miracolo di natura, e che non paia essere impossibile che donna habbia potuto con tanta facilità, con tanta prestezza e con tanta brevità di tempo, e senza studiare per se stessa già mai, per la debolezza della complessione, pur una minima hora, habbia appreso non solo di cantare con tanta sicurezza, portatura della voce, con tanto giudicio e discrezione, e con tanta leggiadria di innumerabili maniere di trilli, di gorgie e di movimenti, e con tanta intelligenza delle differenze e mimiche loro e del contrapunto, e poi sonare a liuto con tanta garbatura e gratia, nata tutta dallo ingegno e giudicio suo, che non se ne udi giamai per la lunga antichità del mondo una simile, né se ne ode o si è per udire per li tempi a venire. Et appreso cosa che non fu fatta mai da alcuno huomo che professione di musica per principale che sia stato, di sonare a viuola un basso et cantare il soprano obligandosi a tutte le note et a tutte le parole, sì come stanno. In che certo avanza il Ferabosco, il quale quantunque paia di fare lo stesso, con minore fatica però, a' passi difficili sciogliendosi dall'obligo di osservare la musica et le parole come si trovano, si vale del contrapunto».

educazione musicale a partire dal 1560, quando sposò diciottenne Paolo Porrina¹. Questo le consentì di acquisire e padroneggiare anche tecniche di canto complesse, descritte da Patrizi, il quale si serve con piena consapevolezza di una terminologia specifica. Ella eseguiva con naturalezza e disinvoltura *trilli*, *movimenti* e *gorgie*, termini che indicano, nei primi due casi abbellimenti melodici ottenuti tramite procedimenti come il vibrato o il tremolo, nel terzo passaggi di particolare difficoltà tecnica che possano rendere maggiormente piacevole l'ascolto, oltre chiaramente a dimostrare la propria abilità. Allo stesso modo evitava di ricorrere all'espedito del contrappunto, ossia l'improvvisazione di note comunque accordate con le altre parti della composizione musicale nell'eventuale difficoltà a seguire contemporaneamente più righe musicali di una partitura. Anche nella descrizione di questa rara capacità Patrizi offre un esempio di precisione lessicale, utilizzando il termine *contrapunto* nella sua accezione secondaria rispetto a quella più comune riferita alla struttura musicale a più voci. Queste medesime qualità di Tarquinia sono ribadite successivamente da Fabrizio Dentice:

Ma che dirò io della gratia? Non dico della gratia che è condimento della sua bellezza, della quale per avventura sarà impresa di alcuno di questi signori che hanno ancora a ragionare, ma della gratia che è propria della voce e del canto. Della quale i musici de' nostri giorni hanno fatto tre parti principali, trilli, movimenti et gorgia, et tutte sono diminutioni de' tempi delle note. I trilli chiamano lecchi, et Alfonso dalla Vivuola li addimandava ghiottonie, et è un breve gorgheggiamento di gola che in un tratto si fa sentire dolcissimo et tostamente si sperde.... [In questo punto Nelson segnala una lacuna nel manoscritto di due righe e mezzo] Il movimento è un trillare più lungo non nelle cadentie, ma ne' principi fino a' mezi o poco più oltre.... [Altra lacuna di due righe] La gorgia.... [Qui la lacuna è di sette righe]².

Dando la parola a Dentice, figlio del musicista napoletano Luigi Dentice, Patrizi può dimostrare una conoscenza non semplicemente lessicale delle tecniche già enumerate da Grilenzzone, ma approfondita sia dal punto di vista teorico sia dal punto di vista pratico, benché purtroppo anche questa parte, come altre del manoscritto, presenti alcune lacune che nella fattispecie ci impediscono di avere la definizione di gorgia. La possibilità di qualsiasi generalizzazione del discorso viene

¹ Cfr. C. ULFFERS, *A study of the musical influence of Tarquinia Molza on Patrizi's «L'amorosa filosofia»*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a c. di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 2002, p. 143.

² Cfr. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit., p. 40.

immediatamente scongiurata con la premessa relativa alla grazia, da intendersi non come ulteriore pregio riconducibile alla bellezza di Tarquinia, bensì come specifica qualità della voce individuata dai moderni musicisti e legata, per l'appunto, a *trilli, movimenti et gorgia*. Innanzitutto queste tre parti della grazia sono raggruppate in un'unica categoria, quella della diminuzione *de' tempi delle note*, e implicano quindi l'esecuzione di un maggior numero di note con una durata minore, provocando così un aumento della difficoltà nel rendere con precisione il loro tempo e la loro altezza. È ancora più chiaro, a questo punto, il bagaglio tecnico posseduto dalla Molza, che con la perfetta interpretazione di questi abbellimenti riusciva a dilettere coloro che avevano il privilegio di ascoltarla. Il brano si conclude con la descrizione di due delle tre parti della grazia vocale, in conseguenza della consistente lacuna del manoscritto in relazione alla gorgia, a chiara dimostrazione che Patrizi era ben consapevole di ciò che descriveva in campo musicale. Anzi, le sue conoscenze erano approfondite al punto da permettergli di superare le definizioni tradizionali per effettuare una vera e propria spiegazione tecnica. Come si è già spiegato, il trillo, e anche il movimento in quanto trillo di maggiore estensione, richiede l'esecuzione di vibrati o tremoli, che implicano la presenza di una lunga serie di note di breve durata, e proprio tale caratteristica è sottolineata dall'inserimento di questo *brieve gorgheggiamento di gola* tra le tecniche legate alle *diminutioni de' tempi delle note*. Ma un'abitudine certamente non sporadica a ragionamenti musicali è pure più che evidente nella presentazione iniziale da parte di Fabrizio Dentice:

Non è hoggi di alcuno che canti che intoni meglio le note, né più giusto, senza niuno sforzo et senza alcuni puntamenti che si sentono nella maggior parte de' cantanti, con ischifezza et quasi odio di chi gli ode et habbia gusto di musica. Ma tutto fa con uno sdruciolamento piano et con tanta egualità cadente o salente che e' pare che non vi si senta intervallo veruno. La qual cosa sì come è rarissima, così è maravigliosa in lei. Molto più rara cosa è ne' cantanti che i sollevamenti e le diesis sieno da loro espresse con quella ammortita dolcezza che esse vogliono. Et chi il fa peravventura o vi si avvicina è giustamente tenuto in istima. Ma per vero dire, non è huomo che meglio li faccia sentir di lei. Et le si può dare questa verissima lode, che in ciò niuno huomo sia che la pareggi. Ma nel portare le crome e le semicrome negli spatij voti di parole di sotto, o allo in giù o allo in sù, con tanta egualità di intonatura e con sì chiara spiccatura di ciascheduna che è cosa maravigliosa;

sì che io ben dire posso che le mie orecchie né hanno udito, né sono per udire, cosa che più le appaghi giamai¹.

Le abilità di Tarquinia sono fuori dal comune e la prima che può essere notata è la sua intonazione delle note, nella quale non presenta il difetto del *puntamento*, consistente in una troppo netta distinzione dei suoni l'uno dall'altro. Al contrario, la fluidità del suo canto rende omogenea tutta l'esecuzione, che non risulta disturbata neanche dalla presenza dei *sollevamenti* e delle *diesis*. Queste sono infatti alterazioni della naturale serie di suoni delle scale musicali ed è necessario trattarle con la dovuta *dolcezza*, ossia avendo premura di evitare che l'eccessiva messa in risalto della loro altezza ne sottolinei l'inattesa posizione nel tessuto melodico e rechi fastidio all'orecchio di chi ascolta. Ma la Molza si distingue anche in un'altra situazione, rappresentata dal *portare le crome e le semicrome negli spatij voti di parole di sotto*. La perifrasi di Patrizi indica i melismi vocali privi di una parte testuale e strutturati su note quali le crome e le semicrome, la cui breve durata ne rende più difficile l'esatta esecuzione in relazione sia alla durata sia all'altezza. Quest'ultima descrizione permette di mettere in evidenza che in tutto il brano è palese la familiarità dell'autore con la pratica musicale, provata sicuramente dalla terminologia adoperata, ma soprattutto dalle indicazioni fornite, alcune anche di carattere personale. Rientra fra queste l'osservazione iniziale sul problema riscontrato nella maggior parte dei cantori, che incorrono spesso nel *puntamento* e inficiano di conseguenza le loro esibizioni, alle quali evidentemente Patrizi partecipava con atteggiamento critico e consapevole, in grado di giudicare con cognizione di causa pregi e difetti di una *performance*. Altre indicazioni rivelatrici sono il breve richiamo alla difficoltà insita in *sollevamenti* e *diesis*, ma soprattutto l'attenzione posta ai melismi. Come abbiamo potuto osservare a proposito delle definizioni di trilli e movimenti, pure in questo caso Patrizi supera la semplice definizione per esporre invece le caratteristiche tecniche, così che il melisma viene a essere rappresentato nella sua sequenza di figure brevi, indicate in maniera pertinente come crome e semicrome, alle quali non è associata una parte testuale.

Successivamente si ha un riscontro delle qualità di Tarquinia anche nel suo accompagnare il canto con gli strumenti musicali:

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 39-40.

Ho già detto, et può far fede a ragione di quanto io dirò appresso, del quando ella accompagna il canto col suono di liuto, e di vivuola, perciò che quello del graviciembalo, per lo rumore che de' tasti si trappone al musicale, le è venuto a schiffo e ne l'ha abbandonato. Et in sua vece ha preso la viuola, et vi suona il basso et il soprano in compagnia sicurissimamente, accompagnando questo suono con bellissimi movimenti delle braccia, delle mani e delle dita, senza sforzo et senza distorcimento alcuno del capo o della persona. E nel soprano nelle diminutioni è cosa sì leggiadra a vederle muovere le dita della mano sinistra in su' tasti che cosa più gratiosa non si può vedere con gli occhi. Et oltre a tutto ciò che io ho detto fa cosa inaudita dopo tutti i secoli fuor che in **** [il testo è lacunoso nel nome di battesimo] Ferabosco, il quale canta una parte et suona un'altra nella viuola. Con che ha superato tutti i musici e de' nostri e de' passati tempi, convenendo in ciò in uno stesso punto di tempo havere l'occhio alle note di due libri et alle parole dell'uno, et alle dita de' tasti: cosa che è tanto difficile, che tiene quasi dello impossibile. Et perciò la sua impossibilità non è stata fin hora da alcun maestro superata fuorché da solo costui. Et questi è poi stato dalla signora Tarquinia di gran lunga superato. Con ciò sia che il Ferabosco nelle difficoltà e ne' passi stretti ove l'occhio non può supplire al bisogno di vedere tutte le note ad una ad una, ei ricorre al contrapunto et riempie que' vacui che l'occhio converrebbe di lasciare non tocche. Ma la signora obligandosi a tutte le note ad una ad una per minime o semiminime che sieno, et a tutte le parole, supera anco questa difficoltà sì grande, con grande stupore di chiunque la vede a ciò fare et ode¹.

La *signora* non manca di stupire neppure nella pratica strumentale con cui accompagna il suo canto, a proposito della quale Patrizi può offrire una diffusa esemplificazione della tecnica, che consente a Tarquinia di evitare il ricorso a quel *contrapunto* nominato precedentemente da Grilenzone. Mentre infatti suona la viola per sostenere la propria voce, è in grado di seguire le note di due partiture differenti, una della melodia del canto e un'altra del basso o del soprano destinati allo strumento. La sua abilità è tale, da riuscire ad attenersi alla notazione scritta perfino di fronte a frasi musicali basate su note più veloci come le minime o le semiminime. Ugualmente sorprendente è vederla suonare, nonostante l'eventuale complessità delle *diminutioni*, mentre bada, oltre che alla corretta esecuzione, ai movimenti del proprio corpo, in particolar modo delle braccia e delle dita delle mani, e nello stesso tempo il capo e il busto mantengono il loro contegno e non denunciano alcuno sforzo. Patrizi approfitta della situazione descritta per esporre anche un suo giudizio, ulteriore testimonianza di consapevole attenzione, circa alcuni strumenti musicali, riferendosi in maniera più specifica al clavicembalo. Si tratta di uno

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 41-42.

strumento a tastiera basato però, a differenza del piano, su un meccanismo che non colpisce le corde, ma le pizzica. Esso è rifiutato dalla Molza a causa del rumore, provocato proprio dalla tastiera, che va a interferire con la melodia, motivo per cui gli viene preferita la viola. La rappresentazione del canto accompagnato da questo strumento, ritenuto migliore degli altri, riporta immediatamente alla nostra memoria le pagine del *Cortegiano* dedicate alle condizioni con cui il perfetto uomo di corte doveva avvicinarsi alla musica e praticarla¹. Secondo Castiglione la migliore abitudine era quella di *cantare alla viola*, ma in questo caso la giustificazione risiede da una parte nella possibilità di capire veramente la bravura del cantore, che, solo e al di fuori di un coro polifonico, non può nascondere i suoi eventuali errori, dall'altra nella ricerca di una dolcezza che possa confortare gli animi. E proprio a causa di questi differenti criteri di valutazione, il cortigiano è esortato anche all'uso degli strumenti a tastiera, che, al di là dei rumori causati dalla loro meccanica e malvisti da Patrizi, permettono di ottenere più facilmente consonanze perfette, portatrici di dolcezza. A questo punto del nostro percorso e con l'accostamento di questi due autori, che ne rappresentano idealmente e cronologicamente l'apertura e la chiusura, possiamo comprendere quella che è stata l'evoluzione ideologica nel corso del Cinquecento relativamente alla musica e alla diffusione della sua conoscenza. L'educazione del cortigiano di inizio secolo prevedeva già la presenza di insegnamenti musicali, ma il loro fine era quello di allietare la vita di corte e di contribuire alla realizzazione del principio della *sprezzatura*. Ecco allora i motivi dell'attenzione posta alla dolcezza, ma anche della raccomandazione affinché il *cortegian* mantenga una certa moderazione e si limiti semplicemente ad *aver notizia* dei diversi strumenti, per non fare mostra di un eccessivo impegno nel loro studio. Sebbene subito dopo si legga che è comunque consigliabile eccellere il più possibile in essi, in realtà non vi è contraddizione, in quanto una maggiore padronanza

¹ Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, II, XIII, cit., pp. 208-209: «Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. [...] Sono ancora armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo di musicale dolcezza. [...] Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro cortegian basti aver notizia; e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio».

tecnica consente di far trasparire un minore sforzo e una semplicità esecutiva, necessari per trasmettere la sensazione di *sprezzatura*. Al contrario, con Patrizi veniamo proiettati in una società che apprezza e loda l'uso della tecnica musicale, la quale viene immediatamente riconosciuta e gradita. Illuminante per capire le differenze in questione è ancora il *Libro del Cortegiano* e l'opinione in esso espressa circa la donna, che svolge attività adatte a lei, in base a una norma di convenienza sociale. Così, nella scelta di uno strumento è buon uso che eviti quelli privi di grazia estetica, quali *piffari o trombe*, mentre, per quanto riguarda il *cantar o sonar*, è spiacevole sentirla o vederla affrontare più volte passaggi con quelle *diminuzioni*, in cui invece tanto si distinguerà la Molza, perché manifestano più la presenza dello studio che della dolcezza¹. Se la donna di Castiglione deve mantenere un certo contegno per non dimostrarsi troppo presa dall'uso di uno strumento o dalla pratica del canto, Tarquinia è l'esempio degli alti risultati a cui possono portare la costanza e l'applicazione, le quali vengono riguardate come qualità lodevoli e non come difetti da tenere nascosti. La cortigiana, nel corso del suo esercizio musicale, presenta una postura corporea che suggerisca la totale naturalezza della sua azione; non diversamente, la protagonista del dialogo di Patrizi induce meraviglia per l'armonia e la grazia dei suoi movimenti sullo strumento, che completano l'equilibrio statico di testa e busto. La distanza sostanziale tra le due situazioni è rappresentata dal fatto che nel secondo caso, in quell'armonia e in quella grazia, venga riconosciuta e valutata positivamente un'espressione del perfetto incontro di innate doti naturali con un'*arte* sviluppata in anni di studio. Nell'ultimo quarto del secolo, quindi, vediamo giungere a piena maturazione il processo di cui abbiamo seguito fin qui gli indizi, con una maggiore diffusione degli studi musicali, soprattutto in relazione a quelli poetici e letterari, e a tal proposito è ancora una volta esemplificativa la figura di Tarquinia Molza,

¹ Cfr. *Ivi*, III, VIII, pp. 347-348: «Voglio che quegli [*esercizi*] ancora che son convenienti a donna faccia con riguardo, e con quella molle delicatezza che avemo detto convenirsele; e però nel danzar non vorrei vederla usar movimenti troppo gagliardi e sforzati, né meno nel cantar o sonar quelle diminuzioni forti e replicate, che mostrano più arte che dolcezza; medesimamente gli instrumenti di musica che ella usa, secondo me, debbono esser conformi a questa intenzione. Imaginatevi come disgraziata cosa saria veder una donna sonare tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti; e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto che faccia la donna».

elogiata anche per le sue doti poetiche¹. Sembra, infatti, che fosse in grado di gareggiare con qualsiasi poeta e scrittore e che riuscisse a comporre pregevoli sonetti e madrigali, dimostrando quindi un particolare interesse per le due principali forme metriche legate a un'esecuzione musicale. Di un testo della sua produzione abbiamo testimonianza nel dialogo di Patrizi:

O quante volte mi ritorna a mente
quel dì felice e 'l loco
ove Amor dolcemente
il petto m'arse d'invisibil foco.
Alhor vidi raccolto in human velo
tanta luce e beltade,
leggiadria e honestade
quanta già vidi e contemplai nel cielo.
E piena di stupore
la mente e 'l cor d'horrore
più volte gli occhi e 'l bel viso mirai.
Poi dalla meraviglia un tal diletto
mi nacque al cor, ch'altro più non bramai
che contemplando unirmi al caro oggetto².

Il madrigale viene citato da Patrizi stesso a proposito dei suoi rapporti con Tarquinia Molza, che da lui fu istruita nella lingua greca. Anche in questo caso il suo ingegno desta ammirazione, in quanto in breve tempo si dimostra in grado di leggere testi fondamentali come la *Poetica* di Aristotele o il *Fedro* di Platone, e proprio quest'ultimo è il punto di partenza del componimento in questione, in cui avrebbe addirittura superato tutti coloro che avevano ragionato d'amore in precedenza. Difatti questi versi oltrepasserebbero i riferimenti canonici a Petrarca e Ariosto e, muovendo dalle origini della filosofia occidentale, si farebbero portatori di una teoria dell'amore nuova e originale, tanto da indurre a pensare a un accostamento tra la Molza e Diotima, la filosofa protagonista nel *Simposio* platonico³. Effettivamente la base concettuale della lirica è il mito della biga del

¹ Cfr. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, cit., p. 24: «Che dirò de' miracoli fatti da lei nello apprendere la lingua regolata toscana, nello scrivere lettere al pari di ogni famoso segretario, al poetare in madrigali e sonetti leggiadrissimi, in scrivere carattere formatissimo a garra di qual si voglia più famoso scrittore?».

² Cfr. *Ivi*, p. 64.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 64-65: «Di questo madrigale non credo io che si possa vedere un altro né il più alto per soggetto, né il più dolce per la maniera di parole e de' versi, né il più ordinato per collocazione delle sue parti, conforme al quale voi potreste udirla a ragionar d'amore, non già alla foggia che in alcune corti si sentono ragionarne cortigiani gentili et gentili donne di palazzo, per via di quesiti et di dubbi o di tai discorsi superficiali et tolti dall'Ariosto o dal Petrarcha, ma con fondamenti filosofici, non solo levati da Platone, da Xenofonte, da Plotino et da altri nobilissimi scrittori antichi et meno antichi, ma più che nuova Diotima

Fedro, e più precisamente la conclusione di Socrate circa la quarta mania, che consente, grazie alla visione della bellezza terrena, di ricordare la bellezza iperurania e di tendere a essa¹. Chi tenta tale recupero è preda del cosiddetto *furor* amoroso ed è proprio questo che viene descritto nella prima quartina del madrigale con l'immagine del *foco* di Amore che si insinua nel petto, mentre nei restanti versi Tarquinia racconta in prima persona l'esperienza dell'anamnesi platonica, tramite la quale richiama alla memoria le qualità che aveva contemplato nel mondo delle Idee prima di precipitare nel suo corpo attuale e che ritrova *in toto* in un *human velo*. E la conclusione è perfettamente in linea con la natura contemplativa dell'amore platonico, via principale per risvegliare nell'anima il desiderio di ritornare al suo luogo d'origine. Ma, come osserva la Cavallari, in questi versi la Molza non riporta solamente gli insegnamenti del filosofo greco, ma anche quelli del proprio maestro, Francesco Patrizi². L'*incipit* è infatti segnato dalla dolcezza (*Amor dolcemente il petto m'arse*) e la conclusione descrive il *diletto* provocato dalla *maraviglia* della visione. Si tratta dei canoni fondamentali della poetica di Patrizi, che si prodigò, nel corso della sua attività, per smontare i principi normativi sviluppatasi con la diffusione delle teorie aristoteliche nella seconda metà del Cinquecento; egli andò contro il fondamento dell'imitazione e investì il poeta della carica di creatore di infiniti nuovi mondi capaci di suscitare meraviglia³. A proposito di questa, è da notare che uno dei suoi fondamenti è proprio la dolcezza, nel cui segno Tarquinia

formati nella mente sua in guisa di una nuova filosofia vera et perfetta, facendone le sue deffinitioni, le divisioni, conducendolo fuori delle confusioni in che si vede essere fin hora stato da tutti gli altri ragionato; ma essa facendone la distintione di tutte le spetie et ogni una esplicando con propria deffinitione et confermandola co' suoi argomenti ordinatamente e con metodo facendone nascere tutte le passioni et tutte attioni et gli altri accidenti suoi, sifattamente che non mai ne' libri de' maggiori filosofi si lesse la maggiore né la migliore cosa».

¹ Cfr. PLATONE, *Phdr.*, 249d-e: «È questa la conclusione cui perviene tutto il discorso sulla quarta forma di mania, ossia quella mania per la quale, quando uno veda la bellezza di quaggiù, ricordandosi della vera Bellezza, mette le ali, e desideroso di volare, ma rimanendo incapace, guardando verso l'alto come un uccello e non prendendosi cura delle cose di quaggiù, riceve l'accusa di trovarsi in uno stato di mania. E il discorso giunge a dire che, fra tutte le divine ispirazioni, questa è la migliore e deriva dalle cose migliori, e per chi la possiede e per chi ha comunanza con essa. Ed è per questo che, partecipando di tale mania, chi ama i belli viene detto innamorato. Infatti, come è stato detto, ciascun'anima di uomo, per sua natura, ha contemplato gli esseri, altrimenti non sarebbe venuta in questo vivente» (trad. di G. REALE).

² Cfr. M. G. CAVALLARI, *L'insegnamento del Patrizi in alcuni madrigali di Tarquinia Molza*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico...*, cit., pp. 135-138.

³ Cfr. L. SCHIFFLER, *Idee estetico-poetiche di Francesco Patrizi*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico...*, cit., pp. 100-102.

apre il suo madrigale¹. Nell'ultima terzina, invece, vengono associati meraviglia e diletto, riprendendo anche in questo caso l'ideologia poetica di Patrizi, il quale, sulla scorta di diversi autori classici, concepiva alla base della poesia la *grandezza* e il *diletto*². Il nostro, in definitiva, si pone in una posizione eterodossa rispetto alle aspettative del suo tempo, dominato ideologicamente dalla Controriforma. L'irrigidimento delle posizioni ecclesiastiche su svariate questioni, unito a un'opera di revisione della coscienza e della morale sociali, aveva comportato anche conseguenze di tipo estetico-artistiche, che in campo musicale abbiamo visto realizzarsi in una critica alle forme più complesse di madrigale o a suoi interessi per testi a tematica popolare o profana. In ambito poetico, invece, l'operato della Controriforma si mosse nella direzione di un recupero di uno dei fini oraziani dell'arte, il *docere*, con evidente sminuimento dell'indipendenza del poeta. Patrizi con la sua sistematizzazione teorica recupera questa indipendenza, pur sempre mantenendo il principio di un'azione della poesia all'interno della società e non avulsa da essa. Egli recupera infatti la concezione classica della *ποίησις* civilizzatrice, che realizza la sua funzione proprio grazie allo stupore provocato dalla meraviglia e non con un'aprioristica impostazione dogmatica³. Ebbene, Tarquinia Molza sembra aver perfettamente recepito la lezione del suo maestro, il quale a sua volta riporta nel testo de *L'amorosa filosofia* un madrigale che implicitamente la ponga come il perfetto esempio di poeta *mirabile*.

Abbiamo allora individuato la figura di una poetessa e di una musicista, egualmente eccellente nei due campi artistici di competenza, ma soprattutto

¹ Cfr. F. PATRIZI, *Della poetica*, a c. di D. AGUZZI BARBAGLI, vol. II, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970, p. 259: «La dolcezza, la quale i poemi dee quasi zucchero condire, e nelle tre predette cose [*canto, verso e lingua aliena*] è mescolata, e sarà in tutte l'altre che seguono ora a dirsi. E la maggiore e la più fissa parte d'essa è posta nel mirabile, il quale per lo testimonio ora addotto da Aristotile, e più fiato da lui replicato e da altri, è soave e gioconda cosa. Adunque per tante parti del poema correrà questa dolcezza per quante correrà il meraviglioso, e questo per tutte, o per quasi tutte, dovendo andar sparso, e parte innestato, e parte anche nella essenza essendo, in tutte esse farà la sua soavità sentire».

² Cfr. *Ivi*, pp. 333-334: «Eratostene, testimoniandolo Strabone, hebbe per fermo la poesia ad altro non mirare che a diletto, ed essere una *ψυχαγωγία* e un conducimento d'animo a diletta. [...] Ed Aristotile della tragedia di Agatone disse: "E niente meno diletta ognuno". [...] E Plutarco non mostra d'essere stato lungi da questa credenza in dicendo: "Molte menzogne dicono i poeti volendo, perché al diletto e alla grazia, che da moltissimi è seguita, più austera la verità lor sembra che la bugia". [...] Ed Ermogene hebbe a scrivere: "Per natura curano i poeti la grandezza e il diletto"».

³ Cfr. L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 140-141.

abbiamo individuato la figura rappresentativa di quello che era l'ideale pedagogico di fine Cinquecento, in cui anche l'uomo di lettere doveva essere in grado di occuparsi e ragionare agevolmente di musica, così come il musicista operava legittime ingerenze nel territorio peculiare di retorica e poetica. Tra i principali protagonisti letterari del secolo, Torquato Tasso, che anche cronologicamente occupa la posizione terminale del percorso culturale svoltosi negli anni in questione, è veramente uno dei massimi esempi di poeta-musicista che intende in maniera inscindibile le due discipline. Tale è il suo interesse per la musica, che, come tenteremo di dimostrare di seguito, egli stesso interviene nell'animato dibattito avviatosi negli anni settanta tra i compositori di madrigali e gli esponenti della Camerata Fiorentina. Proprio *ad un musicista* è indirizzato uno dei suoi madrigali:

Queste mie rime sparte
sotto dolci misure
raccolto hai tu ne le vergate carte,
e co' tuoi dolci modi
purghi le voglie impure,
ove il mio stil talora
ne la tua voce e ne l'altrui s'onora;
e più, quando le lodi
de bel Vincenzo, e i pregi
canti de gli avi gloriosi egregi¹.

La lirica è rivolta a un musicista che aveva musicato versi di Tasso e molto verosimilmente si tratta di Giaches de Wert. Il riferimento a Vincenzo, cioè il duca di Mantova Vincenzo Gonzaga, circoscrive il periodo di composizione, sicuramente posteriore al 1585, e l'area geografica di appartenenza del destinatario e porta a pensare proprio a de Wert², del quale abbiamo già analizzato precedentemente una composizione basata su una delle ottave della *Liberata*, relativa al giardino del castello di Armida. D'altronde egli aveva pubblicato un libro di madrigali quasi interamente strutturato sui versi del capolavoro tassiano, che fin dalla sua comparsa soppiantò il *Canzoniere* petrarchesco nelle scelte testuali dei musicisti³. Il madrigale a lui indirizzato è un'ammissione del fatto che le *rime sparte* del Tasso, sia quelle dedicate al duca Gonzaga sia quelle di argomento epico (*i pregi de gli avi gloriosi*

¹ Cfr. T. TASSO, *Le rime*, a c. di B. BASILE, vol. I, Roma, Salerno, 1994, pp. 618-619.

² Cfr. P. E. CARAPEZZA, *Tasso e la seconda pratica*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a c. di M. A. BALSANO e T. WALKER, Firenze, Olschki, 1988, p. 15.

³ Cfr. L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *LetIt*, vol. VI, 1986, pp. 332-333.

egregi), una volta poste in musica vengono *purgate delle voglie impure*, ossia vengono perfezionate in quelle che sono le loro intenzioni espressive. È grazie alla musica, insomma, che il testo poetico può far meglio comprendere il significato di cui è portatore. Ma, ancora meglio, è possibile intendere con *voglie* gli affetti, retoricamente intesi, cioè quelle disposizioni dell'animo umano che il perfetto oratore doveva essere in grado di *movere*. Questa interpretazione è giustificata dai *dolci modi* del quarto verso, che sono a loro volta in relazione con le *dolci misure* del secondo settenario, con i quali hanno in comune la dolcezza attribuita alla musica di de Wert. Questa consonanza lessicale induce a ritenere che, se le *misure* sono il termine tecnico per indicare la perfetta e ordinata suddivisione ritmica della partitura, in contrasto con le *rime sparte* del poeta, allora i *modi* non indicano un'eventuale maniera con cui de Wert si pone nei confronti del testo, ma si riferiscono al campo semantico propriamente musicale. Più precisamente, il modo era una determinata successione di intervalli musicali e si trattava di un aspetto teorico che il Medioevo, e quindi il Rinascimento, aveva ereditato direttamente dalla Classicità, in quanto già i Greci avevano operato una suddivisione dei modi, che erano definiti *armonie*. Ve ne sono diverse testimonianze, tra le quali quella della *Repubblica* platonica:

«E l'armonia e il ritmo devono seguire il recitato».

«Come no?».

«D'altra parte abbiamo anche affermato che nel discorso non c'è posto per lamentazioni e pianti».

«No, infatti».

«E quali sono le armonie che si intonano al lamento? Dimmelo, perché dopotutto sei tu il musico».

«Sono la mixolidia e la sintonolidia e altre dello stesso tipo».

«Dunque, queste vanno scartate, perché non son buone neppure per le donne – s'intende, per le donne dabbene –; figuriamoci per gli uomini!».

«Senza dubbio».

«E tanto meno l'ubriachezza e l'ignavia e l'indolenza si addicono ai Custodi».

«Come no?».

«E quali sono le armonie effeminate e conviviali?».

«La ionica e la lidia – rispose –, le quali per l'appunto da alcuni son dette armonie rilassanti».

«E possiamo ammetterne l'uso per uomini votati alla guerra?».

«Niente affatto – disse –. Certo che di questo passo c'è il rischio che non ci restino che l'armonia dorica e la frigia».

Ed io di rimando: «Non sono un esperto di armonie, ma vorrei che tu mi lasciassi solo quella che sappia riprodurre come si deve le voci e i toni dell'uomo valoroso, impegnato in azioni di guerra e in missioni che implicano l'uso della forza [...]. E poi lasciamene un'altra per quando è in tempo di pace, ed impegnato in opere libere e non coatte [...]. E per quanto egli, muovendo da ciò, riesca a realizzare i suoi progetti, tuttavia non monta in superbia, e si comporta in tutti questi casi con misura e moderazione, sapendo trarre legittima soddisfazione dai propri successi. Insomma, lasciaci le due armonie – quella per le azioni di forza e quella per il tempo libero – che imitano alla perfezione le voci, qualunque siano, dell'uomo perseguitato dalla sfortuna o baciato dalla fortuna, di chi è saggio o audace».

«Ma – osservò – tu non mi chiedi di lasciarti se non quelle armonie che poc'anzi menzionavo»¹. (trad. di R. RADICE)

L'affidibilità del testo platonico è confermata dai riferimenti presenti nel *Περὶ μουσικῆς* dello pseudo Plutarco, che ripropone la medesima spiegazione dei modi e dei loro effetti². Nel concepire la sua città ideale Socrate vuole giungere a definire anche quale sia il miglior tipo di musica da praticare in essa e per questo motivo passa alla disamina dei singoli modi, iniziando dal misolidio e dal sintonolidio. Queste due armonie muovono l'animo alla tristezza e al lamento, motivo per cui devono essere evitate, così come la ionica e la lidia, che dall'altra parte inducono alla pigrizia, rendendole più adatte a situazioni conviviali. Vengono invece valutati positivamente i modi dorico e frigio, i quali si distinguono per il loro carattere ispiratore di atteggiamenti positivi nei periodi di guerra e in quelli di pace. Questi sono infatti in grado di spingere sia al valore guerriero e al coraggio sia alla moderazione nelle proprie attività personali. Tale intendimento dei modi musicali

¹ Cfr. PLATONE, *R.*, III, 398d-399c.

² Cfr. PLUTARCO, *Περὶ μουσικῆς*, 145-161: «Gli antichi hanno praticato la musica rispettandone, come tutto quello che hanno fatto, la dignità. Ma i moderni negando questa sua virtù, invece di dedicarsi ad una musica virile, d'ispirazione sacra e tale da essere amata dagli Dei, introducono, nei teatri, una musica senza nervi e vuota di senso. Questa è la musica che certamente Platone biasima nel terzo libro della sua *Repubblica*. Egli condanna il modo Lidio per la sua tonalità acuta, propria dei canti di lamentazione; si dice, infatti, che le prime arie lidie erano lamentose. [...] Il Misolidio è un modo patetico che conviene alla tragedia. Aristosseno ne attribuisce l'invenzione a Saffo dalla quale l'avrebbero preso i poeti tragici. Questi ultimi lo avrebbero unito al dorico che è caratteristico per la sua magnificenza e nobiltà, mentre l'altro è patetico; per ciò il canto tragico è un insieme di questi due caratteri. [...] Esiste, inoltre, un modo lidio abbassato, la cui tonalità si pone all'opposto di quella del misolidio, che rassomiglia allo iastio: si dice che sia stata inventata da Damone di Atene. Siccome le due tonalità ora studiate avevano l'una un carattere lamentoso e l'altra un carattere rilassante è naturale che Platone le abbia respinte, preferendo la tonalità dorica che conviene ai guerrieri e ai saggi. Ma certamente egli non ha ignorato, come crede invece Aristosseno nel secondo libro del suo trattato *Della musica*, che queste tonalità contenevano elementi utili anche nella formazione dei governanti d'uno stato conservatore» (trad. di L. GAMBERINI).

attraversa i secoli e giunge fino al Cinquecento per essere riproposto anche nella trattazione *Della poetica* di Patrizi:

I poeti furono trovatori, o almen regolatori, de' modi armonici: dorii, lidii, frigii, eolii, ipodorii, ipofrigio, ipolidii, missilodii, e s'altri tali v'hebbe, e secondo essi cantarono le loro poesie. [...] Le melopeie, o le parti della melopeia generale, [...] o differivano per tuono, sì ch'altra fosse doria, altra frigia, altra lidia, e simili; [...] o per costume, sì come diceano o altra essere sistaltica, cioè mesta, per la quale moveano gl'affetti dolenti, e altra diastatica e quasi aprente e diffondente, per la quale l'animo eccitavano, e la terza chiamaron mesa, o mezana, per la quale l'animo riduceano a quiete. E queste chiamavano costumi, poscia che i stati dell'animo in cotali tre prime maniere si consideravano¹.

Nell'ambito del nostro ragionamento, teso a evidenziare la sovrapposizione a cui andarono incontro le figure del musicista e del poeta, non possiamo non notare che Patrizi afferma addirittura che gli stessi poeti sarebbero stati i *trovatori de' modi armonici*, dei quali viene anche fornito un dettagliato elenco comprendente le variazioni possibili partendo dalle armonie principali. Ma il dato interessante è che successivamente la melodia viene suddivisa in tre categorie, relative ad altrettante tipologie di *affetti* suscitati, esattamente corrispondenti a quelle platoniche. Sono quindi brevemente descritte in base al movimento d'animo provocato, ossia a seconda che inducessero alla tristezza, al vigore o all'indolenza. La tradizione musicale classica è allora inequivocabilmente presente nella cultura di fine secolo, tanto che nelle pagine susseguenti Patrizi approfondisce e analizza nel dettaglio i modi armonici².

¹ Cfr. PATRIZI, *Della poetica*, cit., vol. I, 1969, pp. 326-327.

² Cfr. *Ivi*, pp. 341-345: «Tra' quali [*Doriesi, Eolesi e Ioni*] molta e grande era la differenza de' costumi. Secondo i quai costumi differente era ancora la melodia, da ciascuna di quelle genti ne' canti loro usata. [...] La doria, secondo i costumi de' gli Doriesi, non era né dissoluta, né allegra, né varia, né di molte guise, ma haveva del melanconico e dell'austero, e perciò del virile, e del grande, e del grave, e del magnifico, e del maestoso, e del divino, e appresso del temperato, del modesto, e dell'onorato e convenevole. E cotale armonia piacque poi sempre a' Lacedemoni, che più che gli altri Doriesi osservarono le paterne usanze. E cotale armonia similmente approvò Platone da ritenersi in una città ben costumata. [...] L'armonia de' gli Eoli tenia del superbo, del gonfio, e del vano alquanto, dello elato, e dello ardito, conforme allo splendore di quella gente, amica a ricettare i forastieri, e convivere spesso, e nodricar cavalli, e stare in su gli amori. E cotale armonia amarono sempre i Tessali, che de' gli Eolesi erano. La quale, perché non molto era dalla doria differente, fu col tempo ipodoria chiamata più volentieri, quasi alla doria somigliante. La terza detta ionia fu usata tra' popoli ioni, che parte furono in Europa, e parte passarono in Asia, e vi edificarono più città e Mileto. E quivi fu questa armonia più ch'altrove in usanza. [...] E Platone la nomina rimessa e da conviti insieme con la lidia. Confino alla quale verso settentrione era posto il paese di Lidia, e poi quello di Frigia, signore de' quai paesi era stato Tantalò, padre di Pelope. Il quale da Ilo, re di Troia, per lo rapimento del figliuolo Ganimede di indi fu scacciato, e seguito da Lidi e da Frigi passò in Grecia e in Peloponneso. E la

Chiarito questo concetto, è evidente che i *modi* del madrigale tassiano rimandano proprio ai mezzi a disposizione della musica per poter esprimere determinati affetti, che sono indicati dalle *voglie impure*. Tasso, infatti, riconosce al musicista il merito di cogliere il principale stato d'animo riportato nel testo poetico e di portarlo alla massima espressione grazie alla scelta del modo musicale più adatto, eliminando di conseguenza le *voglie impure*, cioè gli affetti secondari minimamente presenti nei versi, ma che rappresentano in realtà una sorta di fruscio di sottofondo, e quasi di disturbo, rispetto al messaggio principale.

Carapezza individua in questa lirica una mutazione di opinione di Tasso nei confronti dei madrigalisti, che precedentemente erano stati esclusi da una parte della poesia¹, ma mi sembra che lo studioso non colga la dimensione di questo percorso del poeta verso la musica. Egli nota invero che se nel verso conclusivo de Wert è elogiato anche per le sue composizioni sulla tematica epica, raffigurata dagli *avi gloriosi egregi*, allora sembrerebbe sussistere una contraddizione con quanto affermato, in anni precedenti, nelle battute conclusive de *La Cavaletta overo de la poesia toscana*. Il dialogo, risalente al 1584 e di cui avremo modo di analizzare le interessanti discussioni di materia poetico-musicale, porta a termine i suoi ragionamenti con alcune affermazioni relative alle diverse connessioni tra la musica e le forme metriche della poesia:

F. N. Se le ballate hanno bisogno di sonatori, mi par che lo debbano aver de' ballarini ancora, a' quali mi paiono fatte più tosto. E a voi che ne pare?

O. C. Questo medesimo.

F. N. I sonetti dunque avranno bisogno di sonatori.

gente venuta seco vi portò l'armonie del paese ove nati erano. [...] Ora la lidia armonia era di qualità di suono molle e a' fanciulli, come Aristotile afferma, convenevole. E Platone la chiama *chalarà*, che è rimessa, e delicata, e da conviti, e languida, e da lamenti, e da nozze. [...] La frigia era concitata armonia e vehemente, e perciò atta a muovere ad ira, a furore, e a battaglia. [...] Di queste cinque armonie tre furono in somma l'opere e gli uffici. [...] Et etica, o ammaestrante a buon costumi, era la doria sola, e secondo Platone anche la frigia in certe parti; passionate e patetiche erano le tre di mezzo: eolia, ionia, e lidia, tale ad effetto allegro, e tale a tristo; e la entusiastica era la sola frigia. Ora tutti questi cinque modi, o tuoni, o armonie, furono compresi nell'età prima da due generi (così chiamati) della musica: diatonico, e chromatico, fino ad Olimpo il primo. Il quale Plutarco, di testimonio di Aristosseno, dice haver trovato il terzo genere enarmonico. Ne' quali tre si esercitarono poi li detti cinque tuoni e gli altri che poi furono trovati: il missolidio lamentevole e piangente da Saffo, e certo altro che fu detto [...] ipermisolidio, che è forse quello che Platone chiama sintonolidisti. [...] E un'altra si chiamò ipolidia, che dovette essere né in somma dolorosa, come le dette, né come la lidia, ma sotto a quella e meno. Altri ne trovarono due altre: l'una sopra la frigia, detta iperfrigia, e l'altra sotto, ipofrigia, che dovettono l'una essere più infuriata della frigia, e l'altra meno, e una locristi chiamata».

¹ Cfr. CARAPEZZA, *Tasso e la seconda pratica*, cit., pp. 14-15.

O. C. Avranno.

F. N. E per questa ragione le canzoni, quantunque non abbiano bisogno di questi né di quelli, l'hanno di cantori o di cantatrici.

O. C. Sì veramente.

F. N. Par dunque che 'l lor modo sia nobilissimo oltre tutti gli altri di questa specie e di questo genere, perché ha solo bisogno di chi le canta; ma i sonetti oltre il canto ricercano il suono, né le canzoni medesime il rifiutano, perché Aristotele dice ne' *Problemi* che sono udite più volentieri al suon di lira; e le ballate oltre il suono e 'l canto desiderano il ballo. Ma sovra le canzoni c'è un altro poema di un altro genere, il quale non ha bisogno d'esser cantato; e questo modo fu da lui conosciuto peravventura come si antiveggono le cose future, quando egli disse ch'alcuno sino a' suoi tempi non avea cantato de l'armi, de le quali si vuol cantare e scrivere ne l'epopeia in guisa che 'l canto non toglie alcun pregio a le cose scritte, ma giunge più tosto: nondimeno sono bastevoli per se stesse, onde possono esser domandati non solo canti ma libri, ne' quali s'è usata l'ottava rima, come quella ch'essendo più uniforme, riceve minor varietà di modulazioni.

O. C. In questo modo io ho già sentito cantare i versi di Virgilio a la lira.

F. N. E può meglio far senza il canto che non può alcuna de le già dette composizioni: laonde è molto più acconcia a la narrazione; perciocché l'ineguale s'accommoda a la grandezza del dolore e de l'affanno, come dice Aristotele; ma a l'incontro quel ch'è eguale, come sono i versi tutti endecasillabi, è meno acconcio al pianto. Questo dunque a me pare che debba essere stimato il nobilissimo modo¹.

Il Forestiero Napolitano, tramite il quale Tasso espone il proprio punto di vista, affronta con Orsina Cavaletta una disamina delle principali forme metriche della tradizione letteraria italiana e del loro legame con le diverse manifestazioni dell'ambito musicale, strutturandole in una gerarchia basata proprio su questo secondo aspetto. Viene così riproposto l'approccio individuato nel *De vulgari eloquentia* con la sua descrizione della canzone in senso musicale, ma con la differenza che nel caso di Tasso il legame fra poesia e musica è ormai talmente stretto, che apparirebbe innaturale parlare della prima senza servirsi della terminologia della seconda². Al gradino più basso di questa scala gerarchica viene posta la ballata, in conseguenza della necessità che, oltre a quello del canto, riceva l'accompagnamento di strumenti musicali e sia perfezionata dall'intervento dei danzatori. Segue il sonetto, che invece richiede le esecuzioni vocale e strumentale, prima di arrivare alla canzone, che può esistere nella semplice forma cantata, per

¹ Cfr. T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, a c. di E. RAIMONDI, vol. II, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 666-667.

² Cfr. M. KING, «*Ut musica poesis*»: *the effect of music on Italian poetics in the Cinquecento*, in «*Italian quarterly*», LXX, 1974, p. 60.

quanto sia innegabile una maggiore piacevolezza se accompagnata dal suono degli strumenti. A questo punto viene introdotta l'epica e il suo metro, l'ottava, che è innalzata al di sopra delle altre strutture poetiche e *non ha bisogno di essere cantata*. Carapezza concentra la sua attenzione su questa affermazione, senza badare al resto del discorso, e conclude che Tasso avrebbe tentato di eliminare l'elemento musicale dalla poesia epica. In realtà il discorso merita qualche ulteriore riflessione. L'impressione, infatti, è che il Forestiero stia spiegando musicalmente una delle caratteristiche essenziali dell'ottava, ossia la ridotta presenza in essa di *modulazioni*, facendo così riferimento alla sua regolarità basata su un numero fisso di versi che sono sempre endecasillabi, a differenza della grande varietà individuabile nella canzone. Proprio tale regolarità rende l'ottava idonea a esprimere una maggiore narratività, che però non le preclude la possibilità di ricevere una veste musicale. Semplicemente, rispetto alle altre *composizioni*, riesce a esprimersi meglio pure in assenza del canto, il quale però mantiene ugualmente la sua azione perfezionatrice nei confronti del testo, anche se di natura epica, come viene affermato per l'appunto nel madrigale indirizzato a de Wert. Se non leggessimo in questo senso le parole di Tasso, non avrebbe senso la dichiarazione, capace invece di rendere tutto ancora più chiaro ed evidente, secondo cui, per quanto siano *bastevoli per se stesse*, *il canto non toglie alcun pregio a le cose scritte, ma giunge più tosto*. È vero, quindi, che il metro epico è il meno dipendente dal canto, ma ciò non vuol dire che anch'esso non tragga beneficio espressivo dalla sua presenza. Questa posizione rappresenta un'apertura verso la musica rispetto ai *Discorsi dell'arte poetica*, pubblicati nel 1587, ma elaborati tra gli anni sessanta e settanta:

L'epopeia poi è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra illustri, ma le fa differenti il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e gli strumenti: usa il verso solamente l'epico, e il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia¹.

Il luogo tassiano è fedele alla *Poetica* aristotelica² ed esclude la possibilità di un accompagnamento musicale per l'*epopeia*. È evidente il divario con la

¹ Cfr. T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, p. 11.

² Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1449b: «Tutto ciò che appartiene all'epica appartiene anche alla tragedia, ma non tutto ciò che appartiene alla tragedia appartiene anche all'epica»; e 1459b: «L'epica deve avere le stesse

concezione individuata nella *Cavaletta*, più matura e verosimilmente influenzata dalle ideologie, diffuse dalla Camerata Fiorentina ed elaborate in quegli anni anche nell'ambito della *seconda pratica* di Monteverdi, tese a valorizzare in maniera maggiormente equilibrata il rapporto, ritenuto necessario, fra testo poetico e musica. L'evoluzione di questo dibattito musicale negli ultimi anni del Cinquecento e il suo influsso su Tasso sono ancora più chiari nei *Discorsi del poema eroico*, pubblicati nel 1594:

Ne la stanza d'otto versi d'undici sillabe è maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità; la quale non è propria de la scena, ma conviene a' poemi eroici, come dice Aristotele medesimo ne' *Problemi*, e può assai acconciamente esser cantata con armonia dorica o con alcuna simile, s'in questa età n'abbiamo simigliante, la qual non riceva molte mutazioni, e somigli quella lodatissima non solo da Socrate e da Platone ne' dialoghi de la *Repubblica* e de le *Leggi*, ma da Aristotele ancora ne' suoi *Problemi* e ne l'ottavo de la *Politica*, e da Plutarco e da Massimo Tirio e da altri gravissimi scrittori. Ma la musica frigia e lidia, e quella che di queste è mescolata, sono più ricercate ne le tragedie e ne le canzoni, sì come in quelle che possono commover gli animi e quasi trarli di se stessi, ma non sono atte ad ammaestrarli. [...] E perché la musica non fu trovata solamente per trattenimento de l'ozio o per medicina e quasi purgazione de l'animo, ma per ammaestramento ancora, come piace ad Aristotele ne l'ottavo de la *Politica*, potrà la musica grave e stabile e simile a la dorica servire meglio d'alcun'altra al poema eroico; però ne' primi tempi furono i medesimi i musici e i poeti, come Lino, Orfeo, Olimpo, Femio. Dapoi queste arti fur divise per l'umana imperfezione, per la quale non bastiamo a molte cose. E Omero istesso ne l'*Iliade*, introducendo Achille a cantare i fatti degli eroi a la cetera, c'insegna chiaramente che l'azioni degli eroi deono esser cantate. Il medesimo ci dà a dividere ne l'*Odissea* con l'esempio di Femio, ceteratore antichissimo fra' Greci, il quale cantava a la tavola del re de' Feaci. [...] Bastici adunque d'avertire che nel poema eroico si richiede principalmente la musica la qual conservi il decoro de' costumi e la maestà, come faceva la dorica¹.

Tasso analizza l'ottava ed evidenzia la sua *gravità* e la sua *stabilità*, con cui si fa riferimento alla regolarità data dalla presenza dei soli endecasillabi. In conseguenza di questa regolarità è richiesto un accompagnamento musicale che *non riceva molte mutazioni* e viene individuato, sulla scorta di autori classici quali Platone, Aristotele e Plutarco, nell'armonia dorica, in grado anche di esprimere la

varietà della tragedia, semplice o d'intreccio o di carattere o di sciagure. Anche le parti sono le stesse, ad eccezione della musica e dello spettacolo» (trad. di G. PADUANO).

¹ Cfr. T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 252-254.

necessaria gravità. La musica, quindi, è posta immediatamente in unione con l'epica e si accoglie dalla tradizione greca l'idea che l'epos non possa non essere cantato, come risulta da quanto si legge in Omero, che descrive Achille nell'*Iliade* e Femio nell'*Odissea*, entrambi intenti a cantare azioni eroiche. È allora superfluo sottolineare che l'ipotesi di un Tasso sostenitore, nella *Cavaletta*, di un genere epico privo di legami con la musica può difficilmente essere avvalorata. Il madrigale rivolto a de Wert non è indicativo di un ripensamento a breve termine, ma rappresenta la conclusione di un percorso ideologico, rispetto al quale la *Cavaletta* è lo stadio intermedio fra i più giovanili *Discorsi dell'arte poetica* e la loro revisione realizzata dai *Discorsi del poema eroico*, nei quali è netto il capovolgimento e il distacco da una lezione aristotelica accolta in precedenza quasi acriticamente¹. La corretta ricostruzione delle fasi evolutive della concezione musicale tassiana ci permette di cogliere e collocare nella giusta prospettiva le indicazioni presenti nella chiusura del dialogo sulla *poesia toscana*:

Io non biasimo la dolcezza e la soavità, ma ci vorrei il temperamento, perch'io stimo che la musica sia com'una de le altre arti pur nobili, ciascuna de le quali è seguita da un lusinghiero, simile ne l'apparenza, ma ne l'operazioni molto dissomigliante: e come l'arte de la cucina lusinga a la medicina, il calunniatore a l'oratore, il sofista al filosofo, così la musica lasciva a la temperata².

Il Forestiero sta individuando quali tipi di musica siano adatti alla poesia e a questo proposito indica quella che dimostra una presenza moderata di *dolcezza e soavità*. La scelta è giustificata con un discorso basato sulle arti e sulle discipline a loro simili negli aspetti negativi. Dal riferimento all'arte culinaria e alla medicina, mi sembra evidente che il ragionamento si poggia su un passaggio platonico del *Gorgia*, in cui è operata una distinzione fra arte e pratica³. Nella prima categoria

¹ Cfr. *Ivi*, p. 257: «A quello poi, che [Aristotele] dice che la tragedia ha tutto quello che ha l'epopeia e alcune cose di più, si può rispondere che quelle cose non sono sue proprie, ma quasi prestate dall'epopeia, come l'essametro, laonde non può usarlo se non rade volte; [...] e le cose ch'ella ha di più sono più tosto impedimenti che perfezioni; e se perfezione è la musica, è perfezione estrinseca; può nondimeno esser ricevuta dal poeta eroico senza alcuna difficoltà dell'apparato e del teatro e delle macchine, come abbiam già detto; anzi possono i poemi eroici esser cantati con quella sorte di musica ch'è perfettissima, come furono cantati i poemi d'Omero».

² Cfr. TASSO, *La Cavaletta...*, cit., p. 668.

³ Cfr. PLATONE, *Grg.*, 500e-502c: «SOCRATE – E ora approva anche tu ciò che dissi a costoro, se ti pareva che allora dicessi il vero. E dicevo all'incirca questo: non mi pare che la culinaria sia un'arte (τέχνη) ma una pratica (ἐμπειρία), mentre un'arte è la medicina; e dicevo che l'una, la medicina, indaga la natura di ciò cui essa rivolge la sua cura e la causa di ciò che fa ed è quindi in grado di rendere conto di ciascuna di

rientrano le discipline che implicano un ragionamento sulla propria azione e quindi una consapevolezza degli effetti provocati negli altri, ed è il caso, tra le altre, della medicina; la pratica, invece, si riferisce alle discipline che badano unicamente a provocare diletto, senza curarsi dell'origine di questo e delle sue motivazioni, e in questo caso l'esempio è dato dall'*arte de la cucina*. Ma Platone classifica come pratica anche la musica, in tutte le sue manifestazioni, dalla più bassa alla più nobile, ossia quella tragica, sostenendo che in tutti i casi lo scopo è sempre solo quello di generare piacere. È qui che Tasso interviene e modifica il pensiero dell'autore greco, in quanto distingue all'interno della musica stessa due tipologie, delle quali una *lusinga* a l'altra, ponendone cioè una tra le pratiche e l'altra tra le arti. Questa precisazione, fatta sulla base di un testo che distingue fra un'azione artistica consapevole e una che mira semplicemente all'induzione del diletto, è molto interessante, soprattutto in considerazione del fatto che i musicisti nominati da Tasso, lo stesso Giaches de Wert oppure Luzzasco Luzzaschi, ci fanno chiaramente capire che ci stiamo muovendo nell'ambito del madrigale¹. Alla fine del Cinquecento, infatti, ha luogo la polemica, che tratteremo approfonditamente a breve, tra madrigalisti ed esponenti della Camerata Fiorentina. Questi ultimi propugnavano un ritorno alla monodia musicale, in quanto a loro parere la polifonia del madrigale non badava all'uso corretto dei modi armonici, generando così una confusione di affetti dell'animo, il cui unico risultato era il diletto di chi ascoltava. Tasso, allora, sembra proprio dimostrare la conoscenza di questa polemica, a proposito della quale proporrebbe una mediazione. Ammette che la maggior parte dei madrigali a lui contemporanei sono, platonicamente, esempi di pratica, ma, senza sentire il bisogno di tornare alla forma monodica, descrive la possibilità di

queste cose; invece l'altra, quella che riguarda il piacere, e che al piacere rivolge tutta la sua cura, si dirige ad esso senza arte, senza prima indagare la natura del piacere né la causa di esso. [...] Esaminiamo in primo luogo l'arte del flauto. Non ti pare che essa sia tale da avere di mira solo il nostro piacere, e che non si curi d'altro? CALLICLE – Mi pare di sì. SOCRATE – E non ti pare che sia così, forse, anche per tutte le altre arti di questo stesso genere, come per esempio l'arte della cetra che viene praticata nelle gare? CALLICLE – Sì. [...] SOCRATE – E quest'arte solenne e meravigliosa che è la poesia tragica a quale fine tende con serietà? [...] CALLICLE – È chiaro, Socrate, che essa tende maggiormente a piacere al pubblico e a divertirlo» (trad. di G. REALE).

¹ Cfr. TASSO, *La Cavaletta...*, cit., pp. 667-668: «Dunque lascerem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregheremo lo Striggio e Iacches e 'l Lucciasco e alcuno altro eccelente maestro di musica eccelente che voglia richiamarla a quella gravità da la quale traviando è spesso traboccata in parte di cui è più bello il tacere che 'l ragionare».

raggiungere una polifonia che sia un'arte, conscia della sua azione e dei suoi effetti su chi ascolta. A questo punto anche il componimento poetico che ha dato avvio al nostro ragionamento assume un altro significato e si dimostra un elogio ancora più sentito a de Wert, il quale era in grado di mantenere il madrigale nella categoria dell'arte, e lo faceva con un uso consapevole dei *dolci modi*, grazie ai quali poteva gestire sempre le emozioni che avrebbe suscitato e riusciva conseguentemente a *purgare le voglie impure* del testo.

Alla fine del Cinquecento era ormai manifesto il processo culturale che abbiamo fin qui seguito nel suo sviluppo. Anche gli intellettuali esterni alla disciplina musicale, in modo particolare i letterati, ragionavano coscientemente di musica e perfino gli indizi di queste loro conoscenze si evolvono. Se agli inizi del secolo abbiamo visto riferimenti alla teoria musicale o descrizioni di scene in cui la musica era protagonista e in entrambi i casi non vi erano tracce di ovvietà e banalità dilettantistiche, gli ultimi due autori analizzati, Patrizi e Tasso, dimostrano una profondità ancora maggiore. Nel primo si sono infatti riscontrati giudizi di carattere personale, dai quali si denota un'attenzione di tipo tecnico posta nei confronti dei cantori e dei musicisti. È stato questo il caso dell'elogio rivolto a Tarquinia Molza per le sue capacità esecutive al canto, in cui non sono presenti i difetti o le imperfezioni, come per esempio il *puntamento*, che Patrizi ha avuto modo di riconoscere in altri cantanti sicuramente eccellenti, tra i quali viene nominato direttamente il Ferabosco, reo di ricorrere spesso alla pratica del *contrapunto*. Con Tasso, d'altra parte, ci siamo imbattuti in un poeta che argomenta di musica a livello teorico e non lo fa riportando semplicemente le proprie conoscenze, bensì proponendo addirittura nuove soluzioni, come si è visto nella *Cavaletta*. Le battute finali del dialogo riportano le opinioni del Forestiero Napolitano sulla musica e sui musicisti del tempo, motivando anche le preferenze date ad alcuni piuttosto che ad altri. Ma, come abbiamo visto, Tasso si spinge immediatamente oltre, descrivendo, a partire dalla rilettura delle pagine del *Gorgia*, una nuova tipologia musicale capace di rispondere alle problematiche sollevate da più parti nei riguardi di un madrigale sempre più proteso verso una complessità inespressiva.

Si tratta, come è noto, della stessa questione sollevata da musicisti coinvolti nei dibattiti della Camerata de' Bardi, *in primis* Vincenzo Galilei, e da personalità

quali quella di Claudio Monteverdi, che con la sua *seconda pratica* tentava di ristabilire il giusto rapporto fra testo e musica, con la seconda che doveva essere sostegno del primo e non soffocarlo con un uso errato dei modi musicali. Musicisti e poeti intraprendono insomma una collaborazione che trova le sue motivazioni in diversi fattori, uno dei quali è il nuovo modello pedagogico, sistematizzato da Castiglione, che prevedeva un'educazione completa nelle discipline artistiche e nella quale la musica era già connessa alla poesia, in conseguenza anche di un'importante cambiamento rispetto al Medioevo. La musica, infatti, come evidente da un'operazione esemplare che è la pubblicazione separata da parte di Gaffurio della *Theorica musice* e della *Practica musice*, esce dall'ambito del Quadrivio, e quindi dalla sua stretta parentela con la matematica, e sposta la sua attenzione dalla pura attività speculativa anche a quella esecutiva, che si realizza grazie al suo rapporto con la poesia. Un aspetto, questo, che chiama in causa un secondo fattore in grado di spiegare l'interesse di poeti e musicisti verso i reciproci ambiti, e si tratta del recupero umanistico della cultura classica, che spiegava l'origine di queste due arti con mitologici poeti-musicisti come Orfeo, concependole quindi fin da sempre strettamente connesse. Lo sguardo al passato e diretto all'Antichità è causa del terzo fattore determinante nello studio che stiamo svolgendo, ossia l'apporto filologico dei letterati agli studi musicali.

3.3. Elementi retorici e letterari della disciplina musicale

L'analisi dell'influenza dell'esperienza filologica degli umanisti sulla trattatistica musicale di fine XV e XVI secolo evidenzia come ancora Gaffurio rappresenti una personalità innovativa in questo senso. Egli fu uno dei primi a guardare con occhio critico la tradizione medievale comunemente accettata, cercando di rivederla grazie allo studio delle fonti classiche. Come si verificava per molti musicisti a lui contemporanei, però, la sua volontà indagatrice era limitata dalla conoscenza superficiale del greco, che lo costrinse a rivolgersi a studiosi e letterati, per procurarsi traduzioni latine dei trattati musicali greci di cui si era riusciti a ottenere conoscenza diretta nel corso del Quattrocento. I principali traduttori che prestarono la loro collaborazione furono i veneti Giovanni Francesco

Burana e Niccolò Leonicensi. Il primo portò a termine la traduzione di un gruppo di trattati anonimi e delle opere musicali di Aristide Quintiliano, di Briennio e di Bacchio il Vecchio, mentre il secondo si occupò degli *Armonici* di Tolomeo¹. Grazie a queste letture Gaffurio poté compiere un'operazione emancipatrice nei confronti di Boezio, che indubbiamente rappresenta il referente principale della *Theorica musice*, ma da lui si allontana appena gliene sia data la possibilità dagli altri trattatisti, la conoscenza dei quali viene immediatamente dichiarata nel capitolo incipitario dell'opera². In realtà, nonostante i suoi sforzi, molti dei nomi citati rimangono per lui soltanto nomi o, al massimo, si tratta di autori conosciuti indirettamente, magari tramite Boezio stesso. È però indubbio che il suo approccio allo studio della teoria musicale risenta del clima culturale umanistico, come dimostrato dalla sua volontà di venire in possesso delle traduzioni latine dei trattati greci, la prima delle quali in ordine di tempo è l'opera di Bacchio il Vecchio, da cui Gaffurio ricava le definizioni di termini fondamentali come tono o *diesis*, ma anche un'analisi dei sette modi armonici adoperati nella Grecia classica³. Questa mentalità, che abbiamo rappresentato tramite l'azione del musicista lodigiano, portò naturalmente letterati e studiosi di greco a incontrare la teoria musicale greca. Un'importante testimonianza di tale attività è la pubblicazione nel 1507 della

¹ Cfr. F. A. GALLO, *Le traduzioni dal Greco per Franchino Gaffurio*, in «Acta musicologica», XXXV, 4, 1963, pp. 172-174.

² Cfr. GAFFURIO, *Theorica musice*, I, I, cit., pp. 36-38: «Liberalibus autem disciplinis amicam esse musicen necessarioque competere vates sapientissimi comprobarunt, Architas namque et Aristoxenus subiectam musicæ gramaticen dixerunt. [...] Libet et ipsos disertissimos vates, qui musica monumenta posteritati reliquerunt, succinte et memoriter concelebrare. Pythagoras enim Samius, qui et philosophiæ nomen primus sibi vendicavit, circa mathematicas maximeque musicæ et geometrice vacasse dicitur et regulam quæ ex una corda est repperisse. [...] Theodorus Cyrenaicus, quem Plato audivit, geometrices musicesque libellum construxit. Alter Theodorus musicus libellum scripsit de vocis exercitatione. Xanthus atheniensis musicus harmonicas regulas descripsit, Dionysodorus tibicen regulas tibicinicas tradidit. Philolaus pythagoricus musica elementa, tonum scilicet et semitonia, accuratissime perscrutatus omnia harmonia necessario fieri opinatus est. Democritus milesius cum de cunctis fere rebus et disciplinis scripsisset multa item musices volumina contexuit. Architas tarentinus pythagoricus motum organicum primus geometrica descriptione dimensus est. Simon atheniensis copiosum de musicæ dialogum descripsit. At Simmias thebanus teste Laertio musices dialogum eleganter posteritati reliquit. Heraclides ponticus duos de musicæ libros contexuit. [...] Sed et Archelaus Socratis preceptor et Xenophon atheniensis, quem dulcedine eloquii et incredibili facilitate musam atticam appellabant, atque Demostenes et Anaxagoras et Damon atque Porphyrius libris suis musices excellentiam inseruerunt. Phtolomeus musicæ facultatis librum copiosum edidit. Sed Aristoxenus et Nicomachus atque Aristo atheniensis et Albinus quamplura de consonantiis volumina tradiderunt. [...] Hos sequuti Briennius atque Aristides Quintilianus et Bacheus Senex atque Plutarcus, recentiores apud ipsos grecos auctores, posteritati copiosa huiuscaæ facultatis volumina descripsere».

³ Cfr. PALISCA, *Humanism...*, cit., pp. 191-199.

traduzione latina del *Περὶ μουσικῆς* di Plutarco a opera di Carlo Valgolio, il quale provvede pure a corredarla di una prefazione. In essa è presente un'affermazione che non può certo passare inosservata:

Hoc loco nostri musicam temporis lamentarer, ni iam pridem complorata foret facile id patiente Franchino Gaffuro, nostri aevi prestanti musico, cuius libros, et eleganter et erudite compositos, fere nemo nostrorum cantorum legit, tum quod plerique grammaticam ignorant, tum livore, quo plurimo id hominum genus laborare Hesiodus auctor est¹.

Valgolio muove una critica alla musica contemporanea e ai musicisti che la praticano. Essi sono infatti accusati di non tenere nella giusta considerazione gli insegnamenti e l'esempio di Gaffurio, autore di trattati pieni di erudizione, che vengono però trascurati o per l'ignoranza che ne impedisce la comprensione o per l'invidia provocata dal loro spessore culturale. È facile vedere in questo elogio un'approvazione della sua innovativa operazione di recupero della teoria musicale classica, che dovrebbe essere sintetizzata e riproposta alla modernità. Inoltre i pregi degli studi di Gaffurio ricadono sul lavoro di Valgolio stesso, il quale presenta con questa prefazione la sua traduzione latina del testo di Plutarco, che gli consente di essere annoverato tra gli umanisti musicali intenti allo studio e all'attualizzazione dell'opera tradita dall'Antichità.

Il testo si presenta molto interessante anche per un suo carattere filologico-musicale, dal quale uno studioso della classicità difficilmente poteva esimersi. Si cerca di giungere all'esatta definizione di termini musicali greci, come *μέλος* o *ἁρμονία*:

De voce *melos*, quamvis vulgo nota esse videatur, aliquid tamen dicendum duxi. *Melos* prima significatione membrum corporis dicitur. Quemadmodum enim multa variaque membra in uno animantis corpore sunt varia atque diversa officia praestantia, quae tamen finem eundem vitae conservandae spectant, sic, quia diversae voces mixtae concorditer concentum unum conficiunt, cantum provenientem inde Graeci *melos*, nos modum modulumque vocamus. Aut, quia *melos* significat quod cuique curae est, quasi nihil maiori curae homini esse debeat quam cantus et musica, siquidem tantopere homines atque deos commovet *melos*, cantum dixere. Nec absolute quemcumque cantum, sed harmonia tantummodo constantem. Est autem harmonia ratio compositorum corporum primo, inde ratio mixtorum ut vocum. Composita enim servant nomina partium, ut si diceremus corpus animantis carnibus, ossibus, nervis, sanguine compositum esse, mixta vero

¹ Cfr. C. VALGULIO, *Prooemium in Musicam Plutarchi*, in C. V. PALISCA, *The Florentine Camerata. Documentary studies and translations*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, p. 21.

non servant. Ut mulsum neque vinum est, neque mel, tertia quaedam natura, quamquam est utriusque mixtione confectum, ita concentus neque acuta vox est neque gravis, sed tertium quiddam, quod neque acuta neque gravis vox dicatur. Harmoniarum nomina variarum apud veteres usurpata haec sunt: doris, ias, aeolis, phrygia, lydia, locrica, a Philoxeno inventa. Harmonia aliquot locis per enharmonio Plutarchus usus videtur. Pythagoras eam sic diffinivit: multimixtorum et diversa sentientium unio¹.

Valgilio richiama l'origine etimologica di *melos* che indica un membro del corpo, o, meglio, l'unione dei membri. L'estensione semantica fino all'accezione musicale della parola risulta da una chiara similitudine, giacché come le parti di un corpo vivente sono diverse una dall'altra, ma tutte insieme collaborano al raggiungimento dell'unico scopo di preservare la vita, allo stesso modo le differenti voci di un *concentus* concorrono a creare il *melos* dei Greci, corrispondente a ciò che Valgilio chiama modo. Questo termine richiama la teoria modale greca con i suoi modi in grado di smuovere gli svariati affetti dell'animo e infatti subito dopo leggiamo che *melos* comprende anche la capacità della musica di *commovere* sia gli uomini sia gli dei e che per questo motivo la definizione non è applicabile a qualunque tipo di canto, ma solamente a quelli strutturati su un'armonia. Però il riferimento alla pluralità delle voci di un *concentus*, ossia di un canto polivocale, fa pensare che nel testo vi sia un fraintendimento concettuale di *harmonia*, che viene spiegata come una *ratio mixtorum*, una messa in relazione di elementi di diversa natura, quali sono le voci, tramite la quale si può giungere alla realizzazione di un qualcosa che non è nessuna delle sue componenti. È esemplare il caso del *mulsum*, una bevanda che non è né vino né miele, per quanto composta da entrambi. Come nota anche Palisca, Valgilio ha chiaramente in mente l'idea a lui contemporanea di *harmonia*, intesa nel senso non di una successione di suoni, bensì di una loro manifestazione simultanea². Il testo risente insomma di un errore radicato nelle origini della musica medievale, quando si affermò l'interpretazione polifonica di armonia, che si basava sulle cosiddette modalità gregoriane, ritenute eredi dei modi greci, anche nella loro mozione degli affetti, e quindi da loro medesimamente denominate³. In realtà *ἀρμονία* indicava una linea melodica, di tipo monodico,

¹ Cfr. Ivi, pp. 23-24.

² Cfr. PALISCA, *Humanism...*, cit., p. 95.

³ Cfr. A. SIEKIERA, *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, Prato, Rindi, 2000, pp. 177-178.

all'interno della quale erano rispettate determinate successioni di suoni dettate, appunto, dai modi adoperati. La trasmissione del termine ha però generato una deriva semantica tale, che nel Cinquecento se ne possono individuare dieci accezioni. Le prime cinque, tutte legate al concetto di musica o melodia, sono più vicine alla tradizione classica, mentre le altre riprendono l'idea prettamente medievale di unione di più voci in un tessuto musicale caratterizzato da un'esecuzione simultanea¹.

Nel corso del XVI secolo si registrano ulteriori interventi filologici grazie a studiosi indubbiamente dotati di una sviluppata sensibilità nei confronti dei testi classici. È sicuramente questo il caso di Girolamo Mei, grecista fiorentino che nella seconda metà del Cinquecento si occupò della traduzione di vari trattati di musica greci. Il suo lavoro lo portò anche a una propria interpretazione e sistematizzazione della teoria musicale da lui analizzata, ma le sue traduzioni furono pure mandate a musicisti come Vincenzo Galilei, che indubbiamente si avvalse di queste opere per la stesura del suo *Dialogo della musica antica et moderna*, pubblicato a Firenze nel 1581². Proprio in questo testo abbiamo una testimonianza dei progressi fatti nella comprensione della musica antica, in quanto si recupera il vero senso di armonia, da contrapporre alla moderna interpretazione e applicazione³. Galilei spiega che essa era concepita dai Greci come la corretta composizione ed esecuzione della linea melodica del canto, che permetta la perfetta comprensione delle parole del testo. La correttezza della melodia, richiamata nel dialogo dal *bello et gratioso procedere*, è

¹ Cfr. C. LUZZI, *Per la semantica di armonia: in margine a strumenti recenti di lessicologia musicale*, in «Studi di lessicografia italiana», XIX, 2002, pp. 87-102. Più precisamente cfr. p. 87 per la sintesi delle dieci accezioni di armonia: 1) *musica*; 2) *composizione musicale*; 3) *settore della musica vocale relativo all'organizzazione delle altezze*; 4) *successione lineare di suoni*; 5) *disposizione ordinata di intervalli in una sequenza scalare*; 6) *combinazione simultanea di suoni determinata dall'intreccio delle linee contrappuntistiche*; 7) *intervallo simultaneo*; 8) *combinazione simultanea di due o più intervalli consonanti*; 9) *sovrapposizione di suoni a distanza di terza e quinta dal suono fondamentale*; 10) *concatenazione di sonorità simultanee disposte secondo il principio della varietà, collegamento tra bicordi e, raro, tra accordi o triadi*.

² Cfr. A. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in *Le parole della musica*, a c. di F. NICOLODI e P. TROVATO, Firenze, Olschki, 2000, pp. 11-12.

³ Cfr. V. GALILEI, *Dialogo della musica antica et moderna*, a c. di F. FANO, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934, p. 105: «Intesero adunque per harmonia gli antichi musici greci il bello et gratioso procedere dell'aria della cantilena, le parole della quale s'intendevano tutte, et così il verso del poeta, et conseguentemente i concetti loro, senza essere interrotti da accidente alcuno che fuissse l'animo dalla virtù di quelli; l'opposito appunto che occorre alla musica et cantare d'hoggi».

vincolata al rispetto dei modi armonici, senza il quale viene meno il nucleo portante dell'intera composizione. Tale mancanza sarebbe evidente nella musica *d'hoggi*, in sostituzione della quale Galilei propone, in accordo con la Camerata Fiorentina di cui era uno dei maggiori esponenti, il recupero del genere monodico. Vediamo allora uno scorcio del dibattito fra i seguaci di Giovanni Bardi e i madrigalisti, sul quale ci soffermeremo diffusamente a breve, che si realizza anche nel campo degli *studia humanitatis*, con discussioni musicali e filologiche che diventano ulteriore motivo di avvicinamento dei letterati alla disciplina musicale. Non solo, quindi, una mutata concezione dell'ideale pedagogico dell'uomo moderno, che considerava imprescindibile per la sua formazione l'educazione alla musica, ma anche la diretta conseguenza di un clima culturale radicato nell'Umanesimo quattrocentesco. Lo sguardo rivolto a un passato da imitare e comprendere coinvolge l'uomo in tutte le sue manifestazioni sociali e artistiche, tanto da indurre il Gaffurio, sul finire del XV secolo, a richiedere traduzioni latine di testi greci per lui non fruibili diversamente e a inaugurare così una collaborazione letterario-musicale che avrà due importanti conseguenze nel Cinquecento. Da una parte, infatti, la maggiore conoscenza della musica antica genera il dibattito fra i sostenitori della polifonia e coloro che invece ricercano un ritorno alla monodia; dall'altra si ricomponе quel divorzio avvenuto già nell'ambito della Scuola Siciliana fra lettere e musica, dandoci modo di individuare un'altra spiegazione all'osservazione da cui è partito il nostro ragionamento, ossia l'innegabile competenza musicale dimostrata da retori e poeti rinascimentali.

Il percorso su cui si muovono musica e letteratura è segnato anche da un cammino contrario a quello appena visto, cioè caratterizzato da una tensione dei musicisti verso la retorica. Il territorio di pertinenza di questo fenomeno è quello segnato dal canto gregoriano e dalle sue origini altomedievali, legate a una particolare pratica retorica¹. Era infatti uso dei grammatici il segnare sui testi alcuni simboli destinati a sottolineare una particolare accentazione adatta all'interpretazione dei testi stessi. Chiaramente si trattava di un'abitudine linguistica, ma basata su aspetti sonori ed esecutivi che ne permisero l'immediata

¹ Cfr. UNGER, *Musica e retorica...*, cit., pp. 51-53.

ricezione in ambito ecclesiastico e liturgico, con lo scopo di conferire la massima solennità e capacità persuasiva alle *lecturae* della Bibbia. L'impiego di questi segni palesava le qualità ritmiche del linguaggio, specialmente nel rispetto delle cosiddette *clausulae* prosodiche, già raccomandate da tutta la retorica classica per chiudere in maniera adeguata i periodi e che rappresentarono il primo importante passo verso la notazione tipica del canto gregoriano. Ogni *clausula* passò a definire il tono delle diverse letture e i segni di accentazione originarono i primi neumi gregoriani, con i quali veniva operata una trascrizione musicale che, ancora lontana dalla rivoluzionaria introduzione del pentagramma, non indicava le singole note, bensì intere formule melodiche. I neumi, quindi, associavano a ciascuna sillaba un prestabilito insieme di note e, certamente non in maniera casuale, alcuni dei loro nomi, quali *punctum* o *virga*, ne tradiscono innegabilmente la discendenza grammaticale e retorica. D'altronde un ulteriore indizio in tal senso è dato da specifici fenomeni fonetici simili a quelli che caratterizzano i neumi liquescenti. La liquescenza consiste in una particolare modalità di pronuncia delle sillabe che presentano, come fonema conclusivo, consonanti in grado di ostacolare la lineare emissione della voce. In questo caso è necessario fare in modo che il passaggio da una sillaba a quella successiva avvenga in maniera scorrevole, evitando che la presenza della consonante impedisca la continuità sonora. Il medesimo accidente si verifica nel canto gregoriano ed è segnato graficamente con un neuma preciso, classificato come liquescente, la cui esistenza elimina ogni dubbio sulla dipendenza del gregoriano dal linguaggio, del quale si cerca di riprodurre musicalmente, tramite altri neumi più complessi, anche qualche figura retorica. Questa relazione fra le due discipline, musica e grammatica, rimarrà costante nel corso dei secoli, finché la maggiore consapevolezza e presa di coscienza della loro interazione non porterà a tentativi di separarle per evitare reciproche ingerenze, come abbiamo avuto modo di verificare con la figura di Jean Le Menerat. Egli si sforzò infatti di analizzare il problema delle errate esecuzioni dei canti liturgici che subivano variazioni rispetto alla forma in cui erano traditi e ne individuò la causa nell'approccio dei *grammatici*, i quali non tolleravano che le sillabe dei testi vedessero cambiata la loro lunghezza metrica in conseguenza della melodia su cui erano posti. Questi modificavano allora la scansione testuale ponendo le sillabe brevi su una singola nota e quelle lunghe su

due o più. Le Munerat tenta invece di dimostrare che in questi casi è la musica a dettare legge e anche la metrica grammaticale deve sottostare a essa; la sua è però una voce pressoché isolata, poiché abbiamo già notato che nel Cinquecento i musicisti pongono una grande attenzione alle caratteristiche del testo e Zarlino etichetta espressamente come *cosa vergognosa* il produrre barbarismi, ossia l'intervenire musicalmente sulle sillabe e sulla loro quantità¹. Anche nei confronti della retorica la musica continua a dimostrarsi debitrice e ne è un chiaro esempio la fuga, una complessa forma polifonica che proprio tra XVI e XVII secolo subì il maggiore impulso verso nuovi sviluppi. Questa prevedeva un'intricata struttura polivocale, al cui interno un tema musicale, o a volte più di uno, veniva a un certo punto imitato e riproposto, con intervalli armonici ben stabiliti, da un'altra linea melodica, a sua volta ripresa, con opportune variazioni ritmiche, da una terza parte. Vi era insomma un soggetto principale, che a un certo punto del suo svolgimento si incrociava con una frase diversa della propria riproposizione, definita risposta, prima di essere entrambi supportati dal controsoggetto. È chiaro che l'impressione provocata era effettivamente quella di una fuga, in quanto l'ingresso della risposta era come un inseguimento del soggetto, che ovviamente non veniva mai raggiunto e restava sempre in posizione avanzata nel suo svolgimento melodico. Questo suo aspetto avvicinava immediatamente la fuga alla retorica, tanto che nel Cinquecento cominciò a essere associata al concetto di *mimesis*, in virtù della continua imitazione a cui era sottoposto il soggetto principale. Ma ancora più interessante da notare è il trattamento retorico della fuga stessa in base alle sue forme². La fuga doppia era associata alla metalessi, una figura in base alla quale una parola o un'intera espressione sono spiegate tramite un'altra espressione metaforica, quindi al di fuori del suo contesto originale, così che la comprensione dell'intero enunciato è graduale ed è completa solo quando anche la frase esplicativa viene a sua volta

¹ Cfr. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, cit., p. 340: «Ma etiandio dovemo osservare di accomodare in tal maniera le parole della oratione alle figure cantabili, con tali numeri, che non si oda alcun barbarismo, sì come quando si fa proferire nel canto una sillaba longa che si dovrebbe far proferir breve; o per il contrario una breve che si dovrebbe far proferir longa, come in infinite cantilene si ode ogni giorno, il che veramente è cosa vergognosa».

² Cfr. G. G. BUTLER, *Fugue and rhetoric*, in «Journal of music theory», XXI, 1, 1977, pp. 57-59.

chiarita¹. Dall'altra parte la fuga doppia presenta nel suo soggetto, materia di imitazione, due temi che vengono ripresi nella risposta, generando la medesima gradazione conoscitiva insita nella metalessi. Nella fuga semplice, infatti, è immediatamente chiaro dove inizia e dove va a finire il percorso imitativo, mentre nella doppia il problema è posto dalla distinzione dei due temi, che sono perfettamente amalgamati nel soggetto principale. Ma poiché la risposta li riprende distinguendoli nettamente l'uno dall'altro, allora nel momento in cui in essa percepiamo il punto iniziale del secondo tema, immediatamente lo riconosciamo anche nel soggetto, quindi la nostra conoscenza dei due temi può avere luogo solamente dopo il chiarimento della risposta.

Una seconda figura retorica presa in considerazione dai musicisti era l'ipallage, che, per le sue caratteristiche, era associata a un tipo particolare di fuga, in cui la risposta riproponeva il tema del soggetto invertendone la sequenza degli intervalli. Chiaramente la relazione tra tale forma musicale e l'ipallage risiede nel fatto che questa rappresenta una sorta di inversione tesa a spostare le relazioni tra gli elementi di una frase, creando un'incongruenza fra i rapporti grammaticali e quelli semantici. Il terzo fenomeno linguistico accostato alla fuga è l'apocope, riconoscibile nelle composizioni polifoniche in cui, nella risposta, i temi musicali del soggetto sono privati di alcune sezioni.

Le associazioni retorico-musicali fin qui viste rientrano nella teorizzazione che di loro ha fatto nella sua *Musica poetica*, pubblicata nel 1606, Joachim Burmeister, il quale ha anche adoperato questi principi per analizzare il mottetto *In me transierunt* di Orlando di Lasso. Palisca nota che l'analisi di Burmeister riesce a mettere perfettamente in luce l'attenzione anche retorica con cui Lasso ha

¹ Cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2006, p. 141: «Una definizione abbastanza maneggevole [...] di metalessi potrebbe essere la seguente: sostituzione di un termine con un traslato prodotto da passaggi (impliciti) attraverso più nozioni che rimangono sottintese e che sono, l'una rispetto all'altra, sineddochi, metonimie, metafore, alternative o coesistenti. Un esempio da un titolo di cronaca sportiva: "La *valanga rosa* è una frana"; dove *valanga rosa* sta per "squadra nazionale italiana femminile di sci", con una sovrapposizione di campi simbolici relativi ai colori. Com'è noto, "azzurro" (che è il colore delle divise) compare in una grande varietà di espressioni metonimiche impiegate per designare le rappresentative italiane di ambo i sessi nelle gare sportive internazionali. Ma, in un diverso campo simbolico, "azzurro" sta a "rosa" come "maschile" sta a "femminile". La metalessi nasce dallo sfruttamento della duplice valenza simbolica di *azzurro* che, rimanendo implicito, viene sostituito da un termine (*rosa*) usato contemporaneamente come sinonimo e come contrario».

strutturato la sua opera¹. Effettivamente fin dall'*exordium*, trascritto dallo stesso Palisca, è possibile individuare l'applicazione di alcune figure appartenenti alla retorica musicale²:

EXORDIUM

CANTUS
In me trans - i - e - runt

ALTUS
In me trans - i - e -

TENOR 1
In

TENOR 2
(Quinta vox)

BASSUS
In

IN ME PASSED OVER YOUR WRATH,

5

C.
rae tu - - ae, in me trans - i - e - runt i -

A.
runt i - rae tu - ae in me trans - i - e - runt

T.1
me trans - i - e - runt i - - rae tu - ae,

T.2
In me trans - i -

B.
me trans - i - e - runt
{cadenza fuggita}

Il primo degli appunti aggiunti alla partitura indica che il brano rientra nel genere della *fuga realis*, quindi rispetta le modalità imitative descritte precedentemente. Ma, evidentemente, la nostra attenzione va alla segnalazione della presenza dell'ipallage, che, come detto, musicalmente si realizza in un'inversione

¹ Cfr. C. V. PALISCA, «Ut oratoria musica»: the rhetorical basis of musical mannerism, in *The meaning of mannerism*, a c. di F. W. ROBINSON e S. G. NICHOLS, Hanover, University Press of New England, 1972, p. 41.

² Cfr. *Ivi*, p. 43.

della successione degli intervalli da parte della risposta rispetto al soggetto. In effetti l'*altus* imita il *cantus* per mezzo del moto contrario, la cui esecuzione è però influenzata dal testo. Osservando le due linee melodiche nel loro avanzamento sincronico, ciò che possiamo osservare è il loro andamento simile, nel senso che entrambe salgono o scendono contemporaneamente. Lasso, però, bada al trattamento del versetto *In me transierunt irae tuae*, quindi è su questo che è necessario individuare l'ipallage musicale. È allora evidente che i quattro toni principali su cui il *cantus* intona le quattro sillabe *trans - i - e - runt* seguono un movimento discendente, mentre i quattro toni dell'*altus* associati alle medesime sillabe seguono un movimento ascendente. Conseguentemente il moto contrario in questione non deve essere rilevato con un'analisi sincronica, bensì nel suo sviluppo diacronico legato al testo musicato, al quale Lasso rivolgeva la propria cura. Siamo insomma di fronte a un esempio del processo che porta anche i musicisti ad accostarsi a oratoria e poesia e alle loro tecniche, le quali vengono riprese e adattate alla musica, in modo particolare in quattro suoi ambiti, ossia quello ritmico, il melodico, l'armonico e il contrappuntistico¹.

Se dunque esiste un percorso di avvicinamento seguito dai letterati nei confronti della musica, per motivazioni sia pedagogiche sia filologiche legate alla cultura umanistica, pure ne esiste uno inverso, iniziato già agli albori del canto gregoriano e reso esplicito nel corso del Cinquecento, segnato dallo sguardo rivolto alle lettere dai musicisti. Allora è plausibile un'altra delle proposte ipotizzate sulle origini del madrigale, che sarebbe da mettere in relazione con poetica e retorica. Si è già visto che secondo l'autorevole opinione di Einstein, seguito poi anche da Rubsamen, il madrigale nacque sotto un duplice impulso di matrice petrarchesca. La pubblicazione degli *Asolani* avrebbe infatti diffuso una nuova concezione dell'amore, visto in maniera maggiormente complessa e problematica e quindi non più trattabile in maniera sufficientemente pertinente con la rigida forma della frottola. Quest'ultima manifestò poi la sua inadeguatezza con un'ulteriore difficoltà di carattere metrico, in conseguenza della diffusione, sempre nell'ambito del petrarchismo, dell'irregolarità della canzone, che non si prestava a essere musicata

¹ Cfr. J. A. WINN, *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, pp. 140-149.

dall'invece regolare forma musicale della frottola. In seguito a queste problematiche i musicisti si sarebbero rivolti a un genere più flessibile e sicuramente più adatto all'espressività richiesta dalle profondità patetiche dell'amore petrarchesco, approdando al madrigale, in cui diventava fondamentale il testo e la sua traduzione musicale. Tale spiegazione è messa in discussione da Mace, secondo il quale è molto più probabile che ci si sia rivolti al madrigale non a causa delle eventuali carenze della frottola, ma sulla spinta delle pagine di poetica delle *Prose della volgare lingua*. Lo studioso individua nei contenuti del dialogo bembesco, più precisamente nel secondo dei tre libri, la base concettuale per l'idea tipicamente madrigalistica del suono capace di esprimere i significati del testo musicato¹. Effettivamente gli incroci fra poeti e musicisti finora messi in evidenza inducono a pensare che con molta probabilità i secondi abbiano potuto guardare all'opera di Bembo per trarne indicazioni teoriche riferibili alla disciplina musicale. La questione potrebbe però essere più intricata e, ammettendo che il dibattito letterario sia stato in grado di avere effetti anche su quello musicale, è necessario approfondire il retroterra culturale delle *Prose* per cercare di capire quale sia l'idea musicale cinquecentesca veramente ricollegabile a esse, senza dimenticare le inevitabili discussioni estetiche mosse dalla vasta diffusione delle opere di Platone e Aristotele. Come infatti tenteremo di dimostrare nelle prossime pagine, Bembo ha più verosimilmente avuto un ruolo fondamentale nelle formulazioni speculative della Camerata Fiorentina, mentre, seguendo un percorso contrario dalla musica verso la poesia, gli influssi del madrigale sono semmai riconoscibili nelle sperimentazioni di metrica barbara di Tolomei e dei suoi seguaci. Un duplice incontro, quindi, fra studi letterari e studi musicali, che muovendosi in direzioni opposte ritrovano quell'unitarietà e la sinergia di cui godevano nella cultura classica.

¹ Cfr. MACE, *Pietro Bembo...*, cit., pp. 74-75.

4. Bembo e la musica del Cinquecento

4.1. Il suono musicale della poesia

Il madrigale è la forma musicale predominante e tipica del Cinquecento, che esaurisce il suo ciclo di vita all'interno del secolo, prima di andare incontro a nuovi sviluppi in quello successivo nell'era del Barocco. La sua straordinarietà risiede da una parte nelle sue caratteristiche innovative, essendo un genere particolarmente attento al suo rapporto con i testi poetici musicati e teso a esprimere grazie alle sue armonie vocali il loro significato, dall'altra nella complessa questione sorta intorno alle sue origini. In Italia non è possibile individuare i presupposti diretti che possano spiegarne la comparsa, ma è proprio in questo territorio che esso vide la sua più completa teorizzazione e realizzazione. A questa curiosa incongruenza si è cercato da più parti di trovare una soluzione, che, nonostante la presenza di alcune voci discordanti, è solitamente riconosciuta nella proposta di Einstein, secondo il quale il vero problema è rappresentato dalle nuove tendenze poetiche. La diffusione della poesia di impronta petrarchesca e della concezione neoplatonica dell'amore, in conseguenza anche di opere quali gli *Asolani* di Bembo, portò a superare il trattamento stereotipato che del sentimento amoroso si faceva nell'ambito della frottola, la più evoluta forma della musica profana italiana del Quattrocento. Essa si presentava come un canto monodico accompagnato strumentalmente e a struttura regolare, che però, a causa della sua mancanza di duttilità, mal si prestava alle nuove esigenze patetiche e metriche di una poesia modellata sull'esempio delle liriche del *Canzoniere*, il quale induceva sia a una riflessione più profonda dell'amore sia all'impiego dell'irregolarità metrica della canzone. La necessità di sopperire a queste carenze spinse i musicisti a rivolgersi alla polifonia vocale, in particolar modo alla formulazione fornita dai maestri franco-fiamminghi, un genere musicale sicuramente in grado di adattarsi a qualsiasi tipologia strutturale di poesia, più o meno irregolare, e capace pure di un'espressività al di fuori della possibilità della frottola. Il compimento di questo passo segna l'abbandono della monodia della musica popolare e l'inizio della polifonia madrigalistica italiana.

Questa ipotesi prettamente musicale è messa in discussione da un'altra spiegazione, avanzata da Mace, basata sulle questioni linguistiche e poetiche che animarono il Cinquecento. Più precisamente, la nuova tendenza musicale rappresentata dal madrigale troverebbe la sua motivazione originaria negli ideali letterari rilevabili nelle *Prose della volgare lingua* bembiane, soprattutto in relazione a quanto asserito nel secondo libro. Qui, dopo la storia del volgare e prima della sua regolarizzazione grammaticale, elaborate rispettivamente nel primo e nel terzo libro dell'opera, si presenta una vera e propria retorica della lingua letteraria, la quale accoglie comunque la lezione dei classici, ma in maniera critica:

Ma le generali [*parti della volgare favella*] possono esser queste: la materia o soggetto, che dire vogliamo, del quale si scrive, e la forma o apparenza, che a quella materia si dà, e ciò è la scrittura. Ma perciò che non della materia, dintorno alla quale alcuno scrive, ma del modo col quale si scrive, s'è ragionato ieri e ragionasi oggi tra noi, di questa seconda parte favellando, dico ogni maniera di scrivere comporsi medesimamente di due parti: l'una delle quali è la elezione, l'altra è la disposizione delle voci. Perciò che primieramente è da vedere, con quali voci si possa più acconciamente scrivere quello che a scrivere prendiamo; e appresso fa di mestiero considerare, con quale ordine di loro e componimento e armonia, quelle medesime voci meglio rispondano che in altra maniera. Con ciò sia cosa che né ogni voce di molte, con le quali una cosa segnar si può, è grave o pura o dolce ugualmente; né ogni componimento di quelle medesime voci uno stesso adornamento ha, o piace e diletta ad un modo. Da scegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate, e le quali meno all'uno e all'altro pieghino di questi due termini, che si può. È di mestiero nondimeno in queste medesime regole servir modo, e schifare sopra tutto la sazieta, variando alle volte e le voci gravi con alcuna temperata, e le temperate con alcuna leggiara, e così allo 'ncontro queste con alcuna di quelle, e quelle con alcuna dell'altre né più né meno¹.

Carlo Bembo distingue due *parti* fondamentali per affrontare una discussione sul volgare, identificabili in *materia*, l'argomento trattato nel testo, e *forma*, le modalità linguistiche che danno un aspetto preciso alla *materia*, precisando immediatamente che è sua intenzione concentrarsi proprio sulla *forma*. Questa comprende due operazioni che concorrono alla sua perfetta realizzazione, l'*elezione* della parole e la loro *disposizione*, ossia la scelta dei termini più adatti e la loro successiva costruzione sintattica. In questa premessa Bembo certamente non

¹ Cfr. *PVL*, II, IV, pp. 136-137.

nasconde, anzi mira a mettere in evidenza, la presenza delle teorie retoriche classiche che con scrittori autorevoli come Quintiliano, sempre ben presente nelle trattazioni cinquecentesche, avevano già sottolineato l'importanza della *elocutio* e dell'uso, nel suo ambito, delle parole, in relazione sia alla loro scelta sia alla loro strutturazione all'interno del periodo¹. La *disposizione* risponde a leggi ritmiche e ha il compito di ordinare i termini in base al *componimento* e all'*armonia* che generano, mentre l'*elezione* pretende che le *voci* siano selezionate tenendo presente la *materia* alla quale devono perfettamente adattarsi e corrispondere. Conseguentemente *se di materia grande si ragiona*, si utilizzeranno parole *gravi, alte e sonanti*, se, invece, *di bassa*, allora le parole saranno *dimesse e popolari*, se, ancora, *di mezzana*, le scelte lessicali dovranno muoversi in una direzione intermedia rispetto alle due posizioni precedenti; anche in questo caso non è fuori luogo notare un'aderenza alla tradizione, rappresentata nel caso specifico da Cicerone², il quale è anche l'*auctor* di riferimento per la formulazione della necessità di fuggire la *sazietà*, causata dall'impiego invariato di *voci* appartenenti a una medesima categoria fra le tre appena elencate³.

La *disposizione* è ben discussa nelle pagine successive:

Potea il Petrarca dire in questo modo il primo verso della canzone, che ci allegò Giuliano: *Voi ch'in rime ascoltate*. Ma considerando egli che questa voce *Ascoltate*, per la moltitudine delle consonanti che vi sono e ancora per la qualità delle vocali e numero delle sillabe, è voce molto alta e apparente, dove *Rime*, per li contrari rispetti, è voce dimessa e poco dimostrantesi, vide che se egli diceva *Voi ch'in rime*, il verso troppo lungamente stava chinato e cadente, dove, dicendo *Voi ch'ascoltate*, egli subitamente lo inalzava, il che gli accresceva dignità. Oltra che *Rime*, perciò che è voce leggiere e snella, posta tra queste due, *Ascoltate* e *Sparse*, che sono amendue piene e gravi, è quasi dell'una e dell'altra temperamento. E avviene ancora che in tutte queste voci dette e recitate così, *Voi ch'ascoltate in rime sparse*, et esse più

¹ Cfr. QUINTILIANO, *Inst.*, X, 3, 5: «Dilectus enim rerum verborumque agendus est et pondera singulorum examinanda. Post subeat ratio conlocandi versenturque omni modo numeri, non ut quodque se proferet verbum occupet locum».

² Cfr. CICERONE, *Or.*, 29, 100: «Is est enim eloquens, qui et humilia subtiliter et alta graviter et mediocria temperate potest dicere».

³ Cfr. CICERONE, *De or.*, III, 25, 100: «Sic omnibus in rebus voluptatibus maximis fastidium finitimum est; quo hoc minus in oratione miremur in qua vel ex poetis vel oratoribus possumus iudicare concinnam, distinctam, ornatam, festivam, sine intermissione, sine reprehensione, sine varietate, quamvis claris sit coloribus picta vel poesis vel oratio, non posse in delectatione esse diuturna».

ordinatamente ne vanno, e fanno oltre acciò le vocali più dolce varietà e più soave che in quel modo¹.

Bembo si serve del verso d'apertura del *Canzoniere* di Petrarca, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, per chiarire la sua idea di *elocutio* volgare e dimostrare che questo endecasillabo non poteva avere una *forma* migliore. Petrarca, infatti, avrebbe potuto iniziare dicendo *Voi ch'in rime ascoltate*, ma così facendo la *voce* più alta del verso, *ascoltate*, si sarebbe ritrovata in una posizione molto più avanzata e inadeguata a causa della lunga premessa rappresentata da *Voi ch'in rime*. L'eccessiva lunghezza scaturisce dal fatto che *rime* è, contrariamente ad *ascoltate*, un termine dimesso, ossia sullo stesso livello di *voi ch'in*, perciò questa ipotetica *disposizione* avrebbe generato un'apertura versale caratterizzata chiaramente da una *cadenza* in netto contrasto con l'altezza di *ascoltate*. In secondo luogo, Petrarca riesce a fuggire la *sazietà* con le variazioni provocate dall'inserimento di *rime* tra le due parole gravi *ascoltate* e *sparse*, ma anche dall'alternanza vocalica che sarebbe venuta meno nella sequenza *voi ch'in rime*. È insomma palese l'idea di *forma* portata avanti da Bembo in questa pagina, che pure risulta particolarmente interessante per alcune anticipazioni che vengono fatte rispetto alla successiva trattazione. *Ascoltate* e *rime* sono classificate, l'una come *alta e apparente* e l'altra come *dimessa e poco dimostrantesi*, in base alle vocali e alle consonanti che le compongono, con l'applicazione di una metodologia chiarita in realtà poco dopo e legata all'introduzione di due nuove *parti*:

Dico che egli si potrebbe considerare, quanto alcuna composizione meriti loda o non meriti, ancora per questa via: che perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero, la variazione, dico che di queste tre cose aver si dee riguardo partitamente, ciascuna delle quali all'una e all'altra giova delle due primiere che io dissi. E affine che voi meglio queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza restringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera. Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; sì come avviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli,

¹ Cfr. *PVL*, II, VIII, p. 143.

senza gravità. Non dico già tutta volta, che in quelle medesime che io gravi chiamo, non vi sia qualche voce ancora piacevole, e in quelle che dico essere piacevoli, alcun'altra non se ne legga scritta gravemente, ma dico per la gran parte. Sì come se io dicessi eziandio che in alcune parti delle composizioni loro né gravità né piacevolezza vi si vede alcuna, direi ciò avvenire per lo più, e non perché in quelle medesime parti niuna voce o grave o piacevole non si leggesse. Dove il Petrarca l'una e l'altra di queste parti empíe maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro¹.

Il metro per giudicare la bellezza e il valore della scrittura è dato dalla ricerca e dalla realizzazione di *gravità* e *piacevolezza*, due categorie rappresentative dell'originalità del lavoro di Bembo, il quale se ne serve per valutare ed esaltare la completezza della poesia di Petrarca rispetto a quelle più monocorde di Cino da Pistoia e di Dante. Nella prima definizione rientrano *onestà*, *dignità*, *grandezza* e simili, mentre nella seconda abbiamo, tra le altre, *grazia*, *soavità*, *dolcezza* e *giuochi*. Ancora una volta sembra evidente il rapporto con la più diffusa tradizione retorica ciceroniana e le medesime categorie da essa teorizzate², ma in realtà Bembo se ne serve come punto di partenza per un'interpretazione differente. La retorica classica aveva già proposto la cura della *compositio* per ottenere *gravitas* e *suavitas*, ma si trattava di un completamento e un perfezionamento del testo, che in primo luogo doveva rispettare la tripartizione degli stili, alto, basso e medio, che abbiamo visto essere chiamata in causa anche nelle *Prose*. Bembo, però, agisce su questa tradizione tramite la lieve ma sostanziale modifica del concetto di varietà, che è richiamato dalla *sazietà*, nemica di una perfetta *composizione* delle diverse parole. Queste, si è visto, possono essere di tre tipi, gravi, alte e mezzane, in perfetta corrispondenza con i tre stili a disposizione dell'oratore e devono essere impiegate in relazione al loro genere di appartenenza. Ciononostante è fondamentale perseguire una certa alternanza, per evitare che la presenza invariata di *voci* di uno stesso registro possa generare noia e fastidio. È allora evidente l'intervento di Bembo, dal momento che Cicerone e anche la *Rhetorica ad Herennium*, che aveva visto crescere la sua già grande fortuna nei primi anni del Quattrocento, avevano insegnato, ritenendo necessario che si evitasse una certa monotonia, a servirsi della

¹ Cfr. *PVL*, II, IX, pp. 146-147.

² Cfr. CICERONE, *Or.*, 54, 182: «Compositio [...] tota servit gravitati vocum aut suavitati».

*varietas*¹. Le fonti classiche riferivano però questo espediente agli stili, predicando che in un testo stilisticamente alto vi fosse una sezione ascrivibile a un *genus* inferiore e viceversa, mentre Bembo parla di un mescolamento delle parole. Perciò, se l'autore della *Rhetorica ad Herennium* aveva provveduto ad arginare la possibilità che ogni stile fosse intaccato da incongruenze interne, il letterato veneziano, verosimilmente influenzato dalla lettura dei trattati di retorica di Ermogene di Tarso, capovolge il senso di questa indicazione tecnica e invita a variare le parole, riconducibili a differenti pertinenze stilistiche, all'interno di uno stesso stile². Ermogene, infatti, portato a vasta diffusione da Giorgio di Trebisonda, nel suo *Περὶ ἰδέων* aveva basato il sistema retorico su sette idee, che rappresentavano sette diverse forme del discorso e la cui caratteristica era non l'indipendenza l'una dall'altra, bensì la loro continua commistione volta a dare all'oratore gli strumenti adatti all'elaborazione di un'orazione sempre perfettamente corrispondente alle sue intenzioni. Bembo è dunque guidato dall'opera di Ermogene, ma ancor di più dalla lettura che di essa ne dà Giorgio di Trebisonda, il quale stravolge i ruoli delle procedure retoriche e, sminuendo l'importanza della scelta delle parole, mette in risalto il valore della loro *composizione*, che è il vero nucleo dell'efficacia oratoria³. In quest'ottica trova un'ulteriore giustificazione la minore attenzione posta all'*e elezione* delle *voci* rispetto alla loro *syntaxis*, che, grazie alle sue infinite possibilità sonore, genera *gravità* o *piacevolezza*, diventate naturalmente l'unità di misura della qualità di un testo. Esse non sono più l'abbellimento finale ricercato dalla retorica latina, ma la diretta conseguenza del nucleo fondante dell'orazione, ossia la sua strutturazione lessicale, quindi la prima e principale evidenza dell'abilità e della tecnica con cui il discorso è stato informato. Pur non cogliendone le motivazioni storiche e letterarie, Mace avverte che le due categorie bembiane introducono una grande novità nella poesia italiana e giungono a influenzare perfino la musica, in virtù della loro proprietà principalmente sonora. Bembo specifica

¹ Cfr. *Rhetorica ad Herennium*, IV, 11, 16: «Figuram in dicendo commutare oportet, ut gravem mediocris, mediocrem excipiat attenuata, deinde identidem commutentur, ut facile satietas varietate vitetur».

² Cfr. F. TATEO, *Fondamenti retorici della «piacevolezza» nel Bembo teorico*, in «*Per dire d'amore*». *Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 152-156.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 161-164.

infatti che il loro compimento dipende da tre elementi, il *suono*, il *numero* e la *variazione*, e ne offre un'analisi approfondita:

Ma venendo alle tre cose generanti queste due parti che io dissi, è suono quel conceto e quella armonia, che nelle prose dal componimento si genera delle voci, nel verso oltre acciò dal componimento eziandio delle rime. Ora perciò che il conceto, che dal componimento nasce di molte voci, da ciascuna voce ha origine, e ciascuna voce dalle lettere, che in lei sono, riceve qualità e forma, è di mestiero sapere, quale suono rendono queste lettere, o separate o accompagnate, ciascuna¹.

Il *suono* è definito come l'*armonia* generata in prosa dall'unione delle parole e in poesia dall'unione sia delle parole sia delle rime, con una distinzione, in conseguenza della quale Bembo opera in primo luogo una sorta di studio fonetico, al quale fa seguito uno metrico. Affrontandone la trattazione le *voci* vengono scomposte nelle loro particelle costitutive, le lettere, già dotate di quelle proprietà individuabili nelle parole da loro formate e delle quali è offerta una minuziosa descrizione². Innanzitutto l'attenzione è rivolta alle lettere *separate*, ossia

¹ Cfr. *PVL*, II, X, p. 147.

² Cfr. *PVL*, II, X, pp. 147-151: «Separate adunque rendono suono quelle cinque, senza le quali niuna voce, niuna sillaba può aver luogo. E di queste tutte miglior suono rende la *A*; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito. Migliore dell'altre poi la *E*, in quanto ella più a queste parti s'avvicina della primiera che non fanno le tre seguenti. Buono, appresso questi, è il suono della *O*; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. Debole e leggiero e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla *I*; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto. Viene ultimamente la *U*; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella *O* ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia. E queste tutte molto migliore spirito rendono, quando la sillaba loro è lunga, che quando ella è breve; perciò che con più spazioso spirito escono in quella guisa e più pieno, che in questa. Senza che la *O*, quando è in vece della *O* latina, in parte eziandio il muta, le più volte più alto rendendolo e più sonoro, che quando elle è in vece della *U*; sì come si vede nel dire *Orto* e *Popolo*, nelle quali la prima *O* con più aperte labbra si forma chell'altre [...]. Quantunque ancor della *E* questo medesimamente si può dire: perciò che nelle voci *Gente*, *Ardente*, *Legge*, *Miete* e somiglianti, la prima *E* alquanto più alta esce che non fa la seconda; sì come quella che dalla *E* latina ne vien sempre, dove le rimanenti vengono dalla *I* le più volte. [...] Accompagnate, d'altra parte, rendono suono tutte quelle lettere che rimangono oltre a queste, tra le quali assai piena, e nondimeno riposata, e perciò di buonissimo spirito è la *Z*, la qual sola delle tre doppie, che i Greci usano, hanno nella loro lingua ricevuta i Toscani; quantunque ella appo loro non rimane doppia, anzi è semplice, come l'altre; se non quando essi raddoppiare la vogliono raddoppiando la forza del suono, sì come raddoppiano il *P* e il *T*, e dell'altre. Perciò che nel dire, *Zafiro*, *Zenobio*, *Alzato*, *Inzelosito* e simili, ella è semplice [...] per ciò che lo spirito di lei è la metà pieno e spesso di quello che egli si vede poscia essere nel dire *Bellezza*, *Dolcezza*. Perché dire si può che ella sia più tosto un segno di lettera, con la quale essi così scrivono quello cotale spirito, che la lettera che usano i Greci; quando si vede che niuna lettera di natura sua doppia è in uso di questa lingua; la quale non solamente in vece della *X* usa di porre la *S* raddoppiata, [...] ma ancora tutte quelle voci che i Latini scrivono per *Ps*, ella pure per due *S* medesimamente scrive sempre. [...] Molle e delicata e piacevolissima è la *L*, e di tutte le sue compagne lettere dolciissima. Allo 'ncontro la *R* aspera ma di generoso spirito. Di mezzano poi tra queste due la *M* e la *N* [...]. Alquanto spesso e pieno suono

indipendenti e capaci di mostrare una realtà sonora anche da sole, e sono chiaramente le vocali, senza le quali non potrebbero neppure esistere le sillabe. Sono poste in un ordine apparentemente qualitativo, ma in realtà la sequenza della loro presentazione dipende principalmente dal tipo di suono che esse producono, così le prime tre sono rispettivamente la *a*, la *e* e la *o*, in quanto richiedono una maggiore quantità di *spirito* per essere pronunciate e sono più adatte alla gravità; seguono la *i* e la *u*, a proposito delle quali si parla di un suono *men buono*, ma anche di uno *spirito* più *leggiere e chinato*, quindi più legate alla dolcezza e alla piacevolezza. Il valore delle vocali dipende inoltre da altri due fattori, la lunghezza delle sillabe in cui sono inserite, un concetto che vedremo spiegato poche pagine dopo, e la loro origine storico-linguistica in relazione al passaggio evolutivo dal latino al volgare, del quale Bembo coglie la derivazione, in alcuni lessemi, di *o* ed *e* dalla *u* e dalla *i* latine. In tal caso le due vocali sono pronunciate in maniera più chiusa e perdono quindi di gravità rispetto alla *o* e alla *e* naturali.

Conclusa questa prima analisi, Bembo passa all'osservazione delle lettere *accompagnate*, cioè le consonanti, così definite dal loro bisogno di essere sempre sostenute da una vocale. La trattazione iniziale della *z*, *piena e di buonissimo spirito*, diventa l'occasione per una riflessione del trattamento delle consonanti doppie greche, ζ, ξ e ψ da parte del volgare. In effetti la prima è individuabile solamente nel suo uso raddoppiato, in parole come *bellezza*, dove si mantiene la corrispondenza con la lingua greca, mentre la *z* semplice è più propriamente un *segno di lettera*, nel senso che indica l'impiego della ζ greca con lo *spirito dimezzato*. Allo stesso modo nel volgare non ritroviamo le dirette discendenti di ξ e ψ, in quanto vengono entrambe sostituite dalla doppia *s*, con l'ovvia eccezione di una loro posizione a inizio parola, nel qual caso si utilizza la *s* semplice. Per le restanti consonanti Bembo crea i limiti inferiore e superiore di una *gradatio* oscillante fra piacevolezza e gravità, dentro i quali si posizionano le diverse lettere.

appresso rende la *F*. Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto il *G*. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il *C*, ma più impedito di quest'altri. Puri e snelli e ispediti poi sono il *B* e il *D*. Snellissimi e purissimi il *P* e il *T*, e insieme ispeditissimi. [...] Conosciute ora queste forze tutte delle lettere, torno a dire, che secondamente che ciascuna voce le ha in sé, così ella è ora grave, ora leggiere, quando aspera, quando molle, quando d'una guisa e quando d'altra; e quali sono poi le guise delle voci, che fanno alcuna scrittura, tale è il suono, che del mescolamento di loro esce o nella prosa o nel verso e talora gravità genera e talora piacevolezza».

I limiti in questione sono rappresentati dalla *l* e dalla *r*, la prima delicata e massimamente piacevole, la seconda invece *aspera ma di generoso spirito*, quindi su tutte la più grave. In posizione mediana tra queste sono collocate la *m* e la *n*, mentre intorno ruotano, con le dovute distinzioni interne, gutturali, labiali e dentali.

In chiusura di questa disamina fonetica viene ribadito che tali *forze* delle lettere sono presenti nelle parole da esse composte, che a loro volta, componendosi nella scrittura, generano il *suono*, uno dei tre elementi concorrenti alla realizzazione di gravità e piacevolezza. Ma, come detto, in poesia il *suono* deriva sì dal *mescolamento* delle parole come in prosa, ma anche dalle rime, che danno a Bembo l'occasione per una digressione di carattere metrico, introdotta da una tripartizione delle rime stesse¹. Esse possono essere *regolate*, *libere* o *mescolate*, e nel primo raggruppamento rientrano tutte quelle rime che seguono una regola precisa e presentano una struttura fissa, quindi la terzina dantesca, l'ottava e la sestina. Al contrario, le *libere* sono svincolate da qualsiasi prescrizione strutturale e ogni forma poetica ascrivibile a questa categoria viene definita, proprio in virtù della sua libertà, madrigale, del quale viene riproposta la tradizionale etimologia relativa alla sua origine pastorale, già incontrata in Antonio da Tempo², ma anche un'ipotesi alternativa che lo legherebbe alla trattazione di *cose materiali e grosse*. Nelle

¹ Cfr. *PVL*, II, XI, pp. 151-153: «Dico che sono le rime comunemente di tre maniere: regolate, libere e mescolate. Regolate sono quelle che si stendono in terzetti, così detti perciò che ogni rima si pon tre volte, o perché sempre con quello medesimo ordine di tre in tre versi la rima nuova incominciando, si chiude e compie la incominciata. [...] Sono regolate altresì quelle, che noi Ottava rima chiamiamo per questo, che continuamente in otto versi il loro componimento si rinchiude; e queste si crede che fossero da' Ciciliani ritrovate, come che essi non usassero di comporle con più che due rime, perciò che lo aggiungervi la terza, che ne' due versi ultimi ebbe luogo, fu opera de' Toscani. Sono medesimamente regolate le sestine, ingenuo ritrovamento de' provenzali compositori. Libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de' versi o nella maniera del rimargli, ma ciascuno, sì come ad esso piace, così le forma; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate, o perciò che da prima cose materiali e grosse si cantassero in quella maniera di rime, sciolta e materiale altresì; o pure perché così, più che in altro modo, pastorali amori e altri loro boscarecci avvenimenti ragionassero quelle genti, nella guisa che i Latini e i Greci ragionano nelle egloghe loro, il nome delle canzoni formando e pigliando dalle mandre. [...] Mescolate ultimamente sono qualunque rime e in parte legge hanno e d'altra parte sono licenziose, sì come de' sonetti e di quelle rime, che comunemente sono canzoni chiamate, si vede che dire si può. Con ciò sia cosa che a' sonetti il numero de' versi è dato, e di parte delle rime; nell'ordine delle rime poi, e in parte di loro nel numero, non s'usa più certa regola che il piacere, in quanto capevoli ne sono quei pochi versi. [...] E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese. Il medesimo di quelle canzoni, che ballate si chiamano, si può dire».

² Cfr. DA TEMPO, *Summa...*, cit., p. 70: «Dicitur autem *mandrialis* a *mandra* pecudum et *pastorum*, quia primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus».

mescolate, infine, sono da considerare le rime che presentano una certa libertà operativa entro i confini di alcune regole precise. Il riferimento è in questo caso al sonetto, che ha il numero dei versi complessivo e di rime nelle quartine prestabiliti, ma lascia alla discrezione del poeta la formulazione metrica delle terzine; *mescolata* è pure la canzone, che è completamente libera nella stesura della prima stanza, il cui modello vincola però le stanze seguenti, così come avviene nella ballata, assimilata alla canzone.

Stabilita la tripartizione delle forme metriche, l'attenzione si sposta all'individuazione anche nelle rime dei caratteri di gravità e piacevolezza, iniziando proprio dalla prima¹. Sono gravi i versi le cui *clausulae* in rima sono distanti tra loro, contrariamente alle rime vicine e ai *versi rotti*, i settenari, che si qualificano come piacevoli. Evidentemente queste premesse non possono che condurre a una conclusione, ossia che la sestina è la struttura metrica più grave della poesia volgare, giacché in essa non si riscontra una rima in nessuno dei sei versi della prima stanza. Il sistema della *retrogradatio cruciata*, infatti, impone che le corrispondenze rimiche compaiano a partire dalla seconda stanza, quando vengono riprese le parole-rima della sestina, creando quindi una gravissima attesa sonora. Vi

¹ Cfr. *PVL*, II, XII, pp. 154-155: «Di queste tre guise adunque di rime, e di tutte quelle rime che in queste guise sono comprese, che possono senza fallo esser molte, più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane; più piacevole quell'altre che più vicine sono. Lontane chiamo quelle rime che di lungo spazio si rispondono, altre rime tra esse e altri versi traposti avendo; vicine, allo 'ncontro, quell'altre che pochi versi d'altre rime hanno tra esse; più vicine ancora, quando esse non ve n'hanno niuno, ma finiscono in una medesima rima due versi; vicinissime poscia quell'altre, che in due versi rotti finiscono. [...] Ritorno a dirvi che più grave suono rendono le rime più lontane. Perché gravissimo suono da questa parte è quello delle sestine, in quanto maravigliosa gravità porge il dimorare a sentirsi che alle rime si risponda primieramente per li sei versi primieri, poi quando per alcun meno e quando per alcun più, ordinatissimamente la legge e la natura della canzone variando negli. Senza che il fornire le rime sempre con quelle medesime voci genera dignità e grandezza; quasi pensiamo, sdegnando la mendicazione delle rime in altre voci, con quelle voci, che una volta prese si sono per noi, alteramente perseverando lo incominciato lavoro menare a fine. Le quali parti di gravità, perché fossero con alcuna piacevolezza mescolate, ordinò colui che primieramente a questa maniera di versi diede forma, che dove le stanze si toccano nella fine dell'una e incominciamento dell'altra, la rima fosse vicina in due versi. Ma questa medesima piacevolezza tuttavia è grave; in quanto il riposo che alla fine di ciascuna stanza è richiesto, prima che all'altra si passi, framette tra la continuata rima alquanto spazio, e men vicina ne la fa essere, che se ella in una stanza medesima si continuasse. Rendono adunque, come io dissi, le più lontane rime il suono e l'armonia più grave, posto nondimeno tutta volta che convenevole tempo alla ripetizione delle rime si dia. Che se voleste voi, messer Ercole, per questo conto comporre una canzone, che avesse le sue rime di moltissimi versi lontane, voi sciogliereste di lei ogni armonia da questo canto, non che voi la rendeste migliore. A servare ora questa convenevolezza di tempo, l'orecchio più tosto, di ciascun che scrive, è bisogno che sia giudice, che io assegnare alcuna ferma regola vi ci possa. Nondimeno egli si può dire che non sia bene generalmente framettere più che tre, o quattro, o ancora cinque versi tra le rime; ma questi tuttavia rade volte».

è in realtà una traccia di piacevolezza, data dalla conseguenza, in forma di rima baciata, dell'ultimo verso di una stanza con il primo di quella successiva, ma si tratta di una piacevolezza grave, in quanto la necessaria pausa da rispettare nel passaggio da una stanza all'altra crea uno *spazio*, che allontana *gravemente* le due rime. Il grande pregio della sestina è quindi la sua *regolatezza*, che le impedisce di sfociare nell'eccesso, dal momento che lo stesso Bembo precisa che, benché una canzone possa essere resa grave dall'allontanamento delle rime, un'operazione esagerata in questo senso porterebbe alla perdita di ogni armonia da parte della canzone medesima, richiedendo allora al poeta l'applicazione di un buon senso, obbligatorio con una forma metrica che abbiamo visto essere classificata come *mescolata*.

Ancora la canzone diventa esemplificativa nella trattazione dei versi piacevoli, questa volta con una maggiore pertinenza e una minore presenza di rischi rispetto alle affermazioni precedenti¹. Come detto, la piacevolezza risiede nella prossimità

¹ Cfr. *PVL*, II, XIII, pp. 156-159: «Dico medesimamente, dall'altra parte, che la vicinità delle rime rende piacevolezza tanto maggiore, quanto più vicine sono tra sé esse rime. Onde avviene che le canzoni, che molti versi rotti hanno, ora più vago e grazioso, ora più dolce e più soave suono rendono, che quelle che n'hanno pochi; perciò che le rime più vicine possono ne' versi rotti essere che negl'interi. Sono di molti versi rotti alquante canzoni del Petrarca, tra le quali due ne sono di più chell'altre. Ponete ora mente quanta vaghezza, quanta dolcezza, e, in somma, quanta piacevolezza è in questa: *Chiare, fresche e dolci acque, / ove le belle membra / pose colei, che sola a me par donna; / gentil ramo, ove piacque / (con sospir mi rimembra) / a lei di far al bel fianco colonna; erba, e fior, che la gonna / leggiadra ricoverse / con l'angelico seno; / aer sacro sereno, / ov'Amor co' begl'occhi il cor m'aperse; / date udiencia insieme / a le dolenti mie parole extreme.* D'un verso rotto più in quello medesimo e numero e ordine di versi è la sorella di questa canzone, nata con lei ad un corpo. Veggiamo ora, se maggior dolcezza porge il verso rotto dell'una, che dell'altra lo intero: *Se 'l pensier che mi strugge, / com'è pungente e saldo, / così vestisse d'un color conforme, / forse tal m'arde e fugge, / ch'avria parte del caldo, / e desteriasi Amor là dove or dorme; men solitarie l'orme / foran de' miei piè lassi / per campagne e per colli, / men gli occhi ad ognior molli, / ardendo lei, che come un ghiaccio stassi, / e non lascia in me dramma, / che non sia foco e fiamma.* È dolce suono, sì come voi vedete, messer Ercole, quello di questa rima posta in due vicini versi, l'uno rotto e l'altro intero: *Date udiencia insieme / a le dolenti mie parole extreme.* Ma più dolce in ogni modo è il suono di quest'altra, della quale amendue i versi son rotti: *E non lascia in me dramma, / che non sia foco e fiamma.* Il che avviene per questo, che ogni indugio e ogni dimora nelle cose è naturalmente di gravità indizio; la qual dimora, perciò che è maggiore nel verso intero, che nel rotto, alquanto più grave rendendolo, men piacevole il lascia essere di quell'altro. E questo ultimo termine è della piacevolezza, che dal suono delle rime può venire; se non in quanto più che due versi porre vicini si possono d'una medesima rima. [...] Ma tornando alle due canzoni, che io dissi, del Petrarca, sì come elle sono per gli detti rispetti piacevolissime, così per gli loro contrari è quell'altra del medesimo poeta gravissima. La quale, quando io il leggo, mi suole parere fuori dell'altre, quasi donna tra molte fanciulle, o pure come reina tra molte donne, non solo d'onestà e di dignità abondevole, ma ancora di grandezza e di magnificenza e di maestà; la qual canzone tutti i suoi versi, da uno per istanza in fuori, ha interi, e le stanze sono lunghe più che d'alcuna altra: *Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et ancor quasi in erba / la fera voglia, che per mio mal crebbe.* E senza fallo alcuno, chiunque di questa canzone con quelle

delle rime e conseguentemente nella presenza di *versi rotti*, dal momento che la loro brevità permette di trovare rime più vicine con i settenari che con gli endecasillabi, e ne sono prova le canzoni di Petrarca. A tal proposito vengono messe a paragone *Chiare, fresche et dolci acque* e *Se 'l pensier che mi strugge*, la prima delle quali già passibile di innalzamento a modello di testo piacevole, vista la sua stanza strutturata su tredici versi, di cui nove settenari e solamente quattro endecasillabi, e contenente tre rime bacciate. Ciononostante è battuta nel confronto da *Se 'l pensier che mi strugge*, che rispecchia perfettamente la struttura della canzone precedente, con l'eccezione dell'ultimo verso nel quale sostituisce l'endecasillabo con un altro settenario. In questo caso ritroviamo quindi un settenario in più, che provoca un ulteriore effetto, ossia la chiusura della stanza con una rima baciata fra due *versi rotti*, che risulta più piacevole di quella fra un settenario e un endecasillabo. La spiegazione di questa differenza è data dal fatto che l'attesa e l'*indugio* sono caratteristici della gravità e sono chiaramente presenti in un grado maggiore nel *verso intero*, come dimostrato dalla lettura di *Nel dolce tempo de la prima etade*¹. La canzone è costruita su stanze di venti versi, le più lunghe del *Canzoniere*, dei quali solo uno, il decimo, risulta essere un settenario, circondato da ben diciannove endecasillabi, che conferiscono al componimento *dignità, grandezza, magnificenza e maestà*. Il testo si pone indubbiamente agli antipodi rispetto ai due visti in precedenza e mette perfettamente in evidenza il differente uso dei *versi rotti* e *interi*, gli uni per ottenere piacevolezza, gli altri gravità.

Con le diffuse argomentazioni che abbiamo classificato come fonetiche e metriche si chiude il discorso relativo al *suono* e si entra nell'ambito del secondo elemento in questione, il *numero*, il ritmo del periodo sintattico, definito in rapporto alla lunghezza delle sillabe, la quale dipende a sua volta dalle lettere e dagli

due comperazione farà, egli scorderà agevolmente quanto possano a dar piacevolezza le rime de' versi rotti, e quelle degl'interi ad accrescere gravità».

¹ Cfr. *RVF*, 23, 1-20: «Nel dolce tempo de la prima etade, / che nascer vide et anchor quasi in herba / la fera voglia che per mio mal crebbe, / perché cantando il duol si disacerba, / canterò com'io vissi in libertade, / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe. / Poi seguirò sì come a lui ne 'ncrebbe / troppo altamente, e che di ciò m'avenne, / di ch'io son facto a molta gente exempio: / benché 'l mio duro scempio / sia scripto altrove, sì che mille penne / ne son già stanche, et quasi in ogni valle / rimbombi il suon de' miei gravi sospiri, / ch'acquistan fede a la penosa vita. / E se qui la memoria non m'aita / come suol fare, iscusilla i martiri, / et un penser che solo angoscia dalle, / tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle, / e mi face obliar me stesso a forza: / ché ten di me quel d'entro, et io la scorza».

accenti¹. Proprio il riferimento agli accenti chiarisce che Bembo ha in mente la metrica classica e sta assimilando a essa quella volgare, ma immediatamente se ne distacca, consapevole della profonda distanza fra i due sistemi fonetici. Egli infatti precisa che nel linguaggio moderno si deve considerare lunga, in ogni parola, la sillaba su cui cade l'accento, brevi tutte quelle che seguono. Posto che il volgare prevede tre casi di accentazione, cioè parole sdrucciole, piane e tronche², si può subito affermare che le sdrucciole sono piacevoli e le tronche gravi. Nel primo caso, infatti, le due sillabe successive a quella tonica sono brevi, quindi piene di *leggerezza*, mentre nel secondo tutta la tensione è rivolta all'ultima sillaba, che risolve da sola la parola senza andare oltre, acquistando così il *peso* della gravità. È una spiegazione, questa, che permette a Bembo di motivare anche il conteggio delle sillabe nella metrica volgare, in virtù del quale dopo l'ultimo accento tonico del

¹ Cfr. *PVL*, II, XIV, pp. 159-162: «Ora a dire del numero passiamo, facitore ancora esso di queste parti, in quanto per lui si può, che non è poco; il qual numero altro non è che il tempo che alle sillabe si dà, o lungo o breve, ora per opera delle lettere che fanno le sillabe, ora per cagione degli accenti che si danno alle parole, e tale volta e per l'un conto e per l'altro. E prima ragionando degli accenti, [...] dico solamente questo, che nel nostro volgare in ciascuna voce è lunga sempre quella sillaba, a cui essi stanno sopra, e brevi tutte quelle, alle quali essi precedono [...]. Onde nasce, che la loro giacitura più in un luogo che in un altro, molto pone e molto leva o di gravità o di piacevolezza, e nella prosa e nel verso. La qual giacitura, perciò che ella uno di tre luoghi suole avere nelle voci, e questi sono l'ultima sillaba o la penultima o quella che sta alla penultima innanzi, con ciò sia cosa che più che tre sillabe non istanno sott'uno accento comunemente, quando si pone sopra le sillabe, che alle penultime sono precedenti, ella porge alle voci leggerezza, perciò che, come io dissi, lievi sempre sono le due sillabe a cui ella è dinanzi, onde la voce di necessità ne diviene sdrucciolosa. Quando cade nell'ultima sillaba, ella acquista loro peso allo 'ncontro; perciò che giunto che all'accento è il suono, egli quivi si ferma, e come se caduto vi fosse, non se ne rileva altramente. E intanto sono queste giaciture, l'una leggiera e l'altra ponderosa, che qual volta elle tengono gli ultimi loro luoghi nel verso, il verso della primiera cresce dagli altri d'una sillaba, et è di dodici sempre, ché le ultime due sillabe, per la giacitura dell'accento, sono sì leggiera, che dire si può che in luogo d'una giusta si ricevano: *Già non compié di tal consiglio rendere*; e quello dell'altra, d'altro canto, d'una sillaba minore degli regolati è sempre, e più che dieci avere non ne può, il che è segno che il peso della sillaba, acui egli soprastà, è tanto, che ella basta e si piglia per due: *Con esso un colpo per la man d'Artù*. Temperata giacitura, e di questi due stremi libera, o più tosto mezzana tra essi, è poscia quella che alle penultime si pon sopra; e talora gravità dona alle voci, quando elle di vocali e di consonanti, a ciò fare acconcie, sono ripiene; e talora piacevolezza, quando e di consonanti e di vocali o sono ignude e povere molto, o di quelle di loro, che alla piacevolezza servono, abbastanza coperte e vestite. [...] Ponderosi, oltre a questo, sempre sono gli accenti che cuoprono le voci d'una sillaba; il che da questa parte si può vedere, che essi, posti nella fine del verso, quello adoperano, che io dissi, che fanno gli accenti posti nell'ultima sillaba della voce, quando la voce nella fine del verso si sta, ciò è che bastano e servono per due sillabe: *Quanto posso mi spetro, e sol mi sto*».

² Cfr. *PVL*, II, XVI, p. 165: «Allora disse lo Strozza: – Deh, se egli non v'è grave, messer Federigo, prima che a dire d'altro valichiate, fatemi chiaro come ciò sia, che detto avete, che comunemente non istanno sott'uno accento più che tre sillabe. Non istanno elleno sott'un solo accento quattro sillabe in queste voci, *Alitano, Germinano, Terminano, Considerano*, e in simili? – Stanno, – rispose messer Federigo – ma non comunemente. Noi comunemente osserviamo altresì, come osservano i Greci e Latini, il non porre più che tre sillabe sotto 'l governo d'un solo accento».

verso se ne considera sempre la presenza di una ulteriore: un endecasillabo chiuso da una parola sdrucciola è in effetti di dodici sillabe, ma le ultime due, essendo brevi, valgono per una, e, d'altra parte, se è chiuso da una tronca ne presenta dieci, ma l'ultima, grazie al suo *peso*, svolge la funzione di due. Per quanto riguarda le parole piane, non esiste una classificazione predeterminata, che dipende invece dalla quantità di lettere di cui si compongono e dalla loro tipologia, così come era stata descritta nel corso dell'analisi fonetica svolta a proposito del *suono*. È chiaro che le lettere gravi rendono grave la parola piana e le piacevoli producono l'effetto contrario; sulla quantità bisogna bensì precisare che un maggior numero di lettere produce gravità e la loro mancanza genera piacevolezza. Queste premesse consentono interessanti osservazioni stilistiche:

Volle il Boccaccio servir gravità in questo cominciamento delle sue novelle: *Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti*; perché egli prese voci di qualità, che avessero gli accenti nella penultima per lo più, la qual cosa fece il detto principio tutto grave e riposato. Che se egli avesse preso voci che avessero gli accenti nella innanzi penultima, sì come sarebbe stato il dire: *Debita cosa è l'essere compassionevole a' miseri*, il numero di quella sentenza tutta sarebbe stato men grave, e non avrebbe compiutamente quello adoperato, che si cercava. E se vorremmo ancora, senza levar via alcuna voce, mutar di loro solamente l'ordine, il quale mutato, conviene che si muti l'ordine degli accenti altresì, e dove dicono: *Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti*, dire così: *L'aver compassione agli afflitti umana cosa è*, ancora più chiaro si vedrà quanto mutamento fanno pochissimi accenti, più ad una via posti che ad altra nelle scritture¹.

Bembo trova un riscontro ai precetti teorici finora esposti nell'*incipit* del *Decameron*, in cui Boccaccio ha rivestito di gravità il suo testo grazie al corretto *componimento* di parole piane caratterizzate dalla presenza di molte consonanti, anche doppie. A supporto di tale lettura si ipotizzano due periodi alternativi nei quali è evidente che *numero* e *suono* non riescono a supportare il *peso* di questa *sententia* d'esordio. Il primo, *Debita cosa è l'essere compassionevole a' miseri*, è basato principalmente su parole sdrucciole e mostra immediatamente una *leggerezza* che non rende giustizia all'importanza del concetto espresso; il secondo, invece, *L'aver compassione agli afflitti umana cosa è*, si serve delle medesime *voci*, ma in posizioni differenti, per provare l'importanza rivestita pure dall'*ordine* degli accenti. In effetti questo esempio perde tutta la sua gravità proprio nella

¹ Cfr. *PVL*, II, XV, pp. 162-163.

chiusura, dove la lettura di *è* viene assorbita da quella di *cosa*, rendendo la voce verbale una sorta di particella enclitica, direi quasi assimilabile all'*ἔσται* greco, che porta alla costituzione di una *leggera* sdrucchiola.

Lo studio in chiave classica del *numero* porta a un'ulteriore considerazione relativa alla lunghezza delle sillabe¹. Senza cadere in eccessi anacronistici, quali saranno le sperimentazioni di metrica barbara di Tolomei, Bembo applica al volgare il concetto di tempo delle *voci*, che dipende dalla quantità di lettere presenti in ogni sillaba, soprattutto consonanti. Maggiore sarà il loro numero più renderanno temporalmente *spaziosa* la parola. Si tratta di un concetto che avrà una certa diffusione nel corso del secolo e nel 1564 sarà approfondito tecnicamente da Minturno nella sua *Arte poetica*:

Le syllabe e gli accenti hanno i lor tempi, et a' duo tempi da' grammatici notati, coloro che scrivono de' numeri aggiungono il mezzo tempo. Conciosiacosa che consentano esser di duo tempi la lunga vocale e d'una la brieve, ma concedono la metà d'un tempo a ciascuna delle consonanti che con quella o con questa giunte fanno la syllaba. Laonde essendo la syllaba *in* d'un tempo, come notano i grammatici, questi v'aggiungono la metà per la consonante nella quale ella finisce, e se più consonanti con la vocale si giungono, vogliono che più tempo anchora vi s'aggiunga. E quando elle seguono dicono valer più a far la syllaba di più tempo che quando antecedono, sì come *st* nella prima di *stato* non vaglion quanto nella prima di *casto*. A quelle aggiungendosi la *r* non sarà otiosa, anzi accresce il tempo, sì come in *astro*. Dicono anch'ora l'acuta syllaba esser più lunga della grave, e dell'una e dell'altra la inchinata. E di più tempo esser *fassi* che *si fa*, nel corso del parlare, e *dalle* che *le da*. Notasi parimente il suono della vocale, conciosiacosa che, come s'è detto, *o* et *a* si facciano più che l'altre udire, e delle consonanti, perciocché l'aspre e le robuste rendon la syllaba di più tempo².

Come già in Bembo, rimane invariato il legame con la tradizione classica, dalla quale si riprende la suddivisione fra vocali lunghe e brevi, però in essa si

¹ Cfr. *PVL*, II, XVII, pp. 166-167: «Ora, venendo al tempo che le lettere danno alle voci, è da sapere che tanto maggiore gravità rendono le sillabe, quanto elle più lungo tempo hanno in sé per questo conto; il che avviene qualora più vocali o più consonanti entrano in ciascuna sillaba. [...] Perché volendo il Boccaccio render grave, quanto si potea il più, quel principio delle sue novelle, che io testé vi recitai, poscia che egli per alquante voci ebbe la gravità con gli accenti e con la maniera delle vocali solamente cercata: *Umana cosa è l'averè*; sì la cercò egli per alquante altre eziandio, con le consonanti riempiendo e rinforzando le sillabe: *Compassione agli afflitti*. [...] E questo medesimo acquisto tanto più adopera, quanto le consonanti, che empiono le sillabe, sono e in numero più spesse e in spirito più piene; perciò che più grave suono ha in sé questa voce *Destro*, che quest'altra *Vetro*, e più magnifico lo rende il dire *Campo*, che o *Caldo* o *Casso* dicendosi, non si renderà. E così delle altre parti si potrà dire della gravità, per le altre posse tutte delle consonanti discorrendo e avvertendo».

² Cfr. A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, per Giovanni Andrea Valvassori, 1564, pp. 364-365.

innesta l'idea che anche le consonanti abbiano un valore, corrispondente a un mezzo tempo, quindi la metà di una vocale breve. Così la preposizione *in*, che i *grammatici* antichi consideravano breve, è da intendersi della durata di un tempo e mezzo. Naturalmente due consonanti implicano una lunghezza ancora maggiore, ma è interessante la precisazione, secondo cui il valore di una coppia consonantica non è invariabile, in quanto aumenta il tempo delle vocali di appoggio in maniera differente, a seconda che questa sia in posizione precedente e seguente. Due lettere *accompagnate* che precedono una vocale valgono meno di due che la seguono, proprio come chiarito dal confronto fra *stato* e *casto*, dove, con una forzatura nella suddivisione sillabica, la *a* del secondo termine acquista più *tempo* dalla vicinanza di *st* rispetto a quella del primo. La curiosità di questa regola risiede nell'evidente tentativo di trasporre nel volgare la norma della metrica classica, in base alla quale una vocale breve per natura diventa lunga per posizione se seguita da più di una consonante. Minturno passa poi alla trattazione dell'accento e afferma che la sillaba *acuta*, quella con accento tonico, è più lunga della *grave*, non accentata, e che l'*inclinata* è a sua volta più lunga dell'*acuta*. Ancora una reminiscenza classica, in quanto nella precedente esposizione sui tipi di accento, oltre al sostenere che in volgare una parola con la penultima sillaba breve è sicuramente sdrucciola, era stato spiegato che l'*inclinato* corrisponde al circonflesso, il quale mantiene le proprietà sia dell'*acuto* sia del *grave* e si trova, in accordo con la sua denominazione¹, sulle sillabe contratte². Viene quindi recuperato un elemento tipico delle grammatiche antiche, che invece altri autori come Trissino avevano eliminato semplicemente

¹ Cfr. *GDLI*, s.v. *Inclinare*.

² Cfr. MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pp. 344-345: «Se desiderate intendere che cosa è l'accento, dirò ch'è accidente di voce, quando si leva o s'abbassa o pur intorno s'inchina. Se quanti sono gli accenti, risponderò tre. Se quali, l'acuto, il grave et il chinato intorno. L'acuto è quando la voce si leva [...]. Il grave quando ella s'abbassa [...]. Il chinato intorno, che latinamente circonflesso è detto, quando ella intorno s'inchina, il che le avverrà ove sia ch'ella si levi et si abbassi [...]. Percioché egli è composto dell'acuto e del grave. [...] In ogni syllaba, quando si pronuntia, convien che la voce o si levi o s'abbassi o pur s'inchini. Ma, come in ogni parola una syllaba sola si leva o s'inchina e conseguentemente un dei duo accenti si nota, acuto o pur inclinato egli sia, così ciascuna altra s'abbassa e per conseguente grave in lei convien che sia la voce. [...] Tutte quelle parole, la cui penultima è brieve o si pronuntia come se brieve ella fusse, hanno l'accento acuto nella terza syllaba innanzi all'ultima, se di tre syllabe sono o di più, quali sono *lucido*, *liquido*, *scrivere*, *scriversi*, *antichissimo*, *riprendere*. [...] E se l'accento notabile è nell'ultima syllaba e la voce non è contratta, egli è acuto, sì come in *farò*, *dirò*, *me* pronome, *te*, *sé*. Chiamo contratta quella voce la quale ha tratte due syllabe in una, qual è *fê*, *morrô*, *perdê*, *dê*, *amô*, *vô*, in vece di *feo*, *morirò*, *perdeo*, *dee*, *amao*, *vado*, che *vao* in queste contrade dal volgo si dice. Onde tutte le voci di questa maniera e tutti i dittonghi nell'ultime syllabe, quali sono *puô*, *diê*, *piê*, in vece di *piede*, *diede* e *puote*, s'inclinano intorno».

assimilandolo all'*acuto*¹, con conseguente mantenimento dell'uso di segnalare tramite accento circonflesso una sillaba lunga risultante da contrazione.

Le pagine di Minturno sono un esempio degli sviluppi che avranno durante il Cinquecento le teorie di Bembo, il quale, pur senza una simile ricerca di spiegazioni tecniche, propone la funzione delle consonanti nell'allungare il tempo della vocale a cui si uniscono, rinnovando l'esempio dell'apertura del *Decameron*, dove, nell'espressione *compassione agli afflitti*, la concentrazione consonantica rende lunghe le sillabe, le quali proprio in ragione di ciò esprimono gravità. Questa, però, e lo stesso vale per la piacevolezza, non può monopolizzare un testo, pena l'induzione alla *sazietà*, per evitare la quale è necessario ricorrere alla *variazione*, l'ultimo elemento fondamentale dopo *suono e numero*². A essa si era già accennato a proposito dell'uso di parole gravi in un componimento piacevole, o viceversa, facendo intravedere ciò che abbiamo sottolineato e che a questo punto delle *Prose* risulta in maniera più evidente, ossia che Bembo si serve di questo concetto per superare la rigida suddivisione degli stili imposta dalla retorica classica latina. Lo stile intrapreso nella stesura di un testo deve essere infatti contaminato da elementi a lui esterni, individuabili nella variazione delle scelte lessicali e, a un livello ancora più basso, fonetiche, oppure delle tipologie di rime adoperate, fino ad arrivare a una

¹ Cfr. TRISSINO, *La poetica*, cit., f. 13v: «I toni poi sonno tre, cioè grave, acuto e circōnflexo; ma perché il circōnflexo par che faccia quel medesimo effetto che fa l'acuto, cioè che alza la pronunzia de la syllaba, come che non tanto, perciò che ad essa elevazione è la depressione congiunta, per questo adunque laszieremo il dire di lui, e quello che diremo de lo acuto se intenderà essere detto medesimamente del circōnflexo, la cui differenza per essere di troppo sottile considerazione al presente nostro proposito non accade. Adunque i toni saranno grave et acuto».

² Cfr. *PVL*, II, XVIII, pp. 169-170: «Dirò adunque della terza causa, generante ancor lei in comune le dette due parti richieste allo scriver bene; e ciò è la variazione, non per altro ritrovata, se non per fuggire la sazietà, della quale ci avvertì dianzi messer Carlo, che ci fa non solamente le non ree cose, o pure le buone, ma ancora le buonissime verso di sé e dilettevolissime spesse volte essere a fastidio, e allo 'ncontro le non buone alcuna fiata e le sprezzate venire in grado. Per la qual cosa, e nel cercare la gravità, dopo molte voci di piene e d'alte lettere, è da porne alcuna di basse e sottili; e appresso molte rime tra sé lontane, una vicina meglio risponderà, che altre di quella medesima guisa non faranno; e tra molti accenti che giacciono nelle penultime sillabe, si dee vedere di recarne alcuno, che all'ultima e alla innanzi penultima stia sopra; e in mezzo di molte sillabe lunghissime, frametterne alquante corte giugne grazia e adornamento. E così, d'altro canto, nel cercare la piacevolezza, non è bene tutte le parti, che la ci rappresentano, girsi per noi sempre, senza alcun breve mescolamento dell'altre, cercando e affettando. [...] E nella scelta delle voci, tra quelle di loro isquisitissimamente cercate vederne una toltà di mezzo il popolo, e tra le popolari un'altra recatavi quasi da' seggi de' re, e tra le nostre una straniera, e una antica tra le moderne, o nuova tra le usate, non si può dire quanto risvegli alcuna volta e sodisfaccia l'animo di chi legge; e così un'altra un poco aspera tra molte delicate, e tra le molte risonanti una cheta, o allo 'ncontro».

sorta di corruzione linguistica, necessaria per evitare la noia e il *fastidio*. Si ammette quindi l'uso di termini *antichi* insieme ai *moderni* oppure *popolari* insieme ai dotti, affinché l'imprevedibilità del registro *risvegli l'animo di chi legge* e ne mantenga alta l'attenzione.

La libertà nel trattamento e nella gestione degli stili e la rivalutazione del ruolo del *componimento* delle parole, che da mezzo di perfezionamento conclusivo assurge a nucleo generatore del testo, rappresentano una grande innovazione nella storia della teoria retorica e consentono di intervenire anche sulle idee di *gravità* e *piacevolezza*. Nota Mace che, proprio in conseguenza della nuova concezione di queste due qualità della scrittura, le parole e i loro elementi costitutivi, di cui non casualmente viene effettuata un'analisi minuziosa, non sono più utilizzate per un loro valore e una classificazione prestabilita, ma per le loro caratteristiche sonore. Il suono del testo, rappresentato dai puri significanti, diventa allora espressivo e capace di trasmettere significato, ponendosi quindi al centro delle cure dello scrittore¹. Così anche il secondo principio di *gravità* e *piacevolezza*, il *numero*, ossia il ritmo del periodo, influisce sul senso generale della scrittura più delle stesse proprietà semantiche delle parole, come ben dimostrato dall'argomentazione relativa all'esordio del *Decameron*, in cui è risultato inequivocabilmente che i vocaboli soli non erano sufficienti a creare la gravità richiesta, ma era necessario un loro preciso ordine che componesse un ritmo adeguato. È allora chiaro, secondo Mace, che i musicisti del Cinquecento sono stati influenzati dalla conoscenza delle *Prose* e dall'idea che il suono avesse capacità espressive e portati da ciò ad applicare le norme poetiche del dialogo bembiano alla loro musica². L'influsso della teoria del Bembo risulterebbe perciò il fattore che promosse la nascita del madrigale, basato appunto sulla ricerca dell'espressione della semantica del testo tramite la polifonia vocale.

¹ Cfr. MACE, *Pietro Bembo...*, cit., pp. 75-77.

² Cfr. *Ivi*, pp. 80-81.

4.2. L'aristotelismo del madrigale e la metrica barbara

È a questo punto innegabile che l'opera di Bembo agisca in direzione di un rinnovamento della tradizione e influisca sugli autori successivi portando il discorso retorico verso una particolare attenzione agli aspetti sonori del linguaggio e alle relative potenzialità significative, per quanto mi sembra non si debba scordare che la lirica italiana presentava già *in nuce* alcuni elementi che potevano andare in questa direzione. Ne è un caso esemplare la discussione su endecasillabi e settenari, la cui trattazione era già stata affrontata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, dove è possibile leggere una giustificazione in favore della scelta dell'endecasillabo, che potrebbe tranquillamente essere stata formulata da Bembo, se non fosse che indubbiamente quest'ultimo ha portato a conseguenze più estreme il proprio ragionamento:

De gravitate sententiarum vel satis dixisse videmur vel saltim totum quod operis est nostri: quapropter ad superbiam carminum festinemus. [...] Licet trisillabo carmine atque endecasillabo et omnibus intermediis cantores latii usi sint, pentasillabum et eptasillabum et endecasillabum in usu frequenti ori habentur, et post hec trisillabum ante alia. Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententie, constructionis et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet: nam ubicunque ponderosa multiplicantur, multiplicatur et pondus. Et hoc omnes doctores perpendisse videntur, cantiones illustres principiantes ab illo.
(*DVE*, II, V, 1-4)

Affrontando la grandezza dei versi, Dante riepiloga le principali unità ritmiche della poesia volgare, trisillabo, quinario, settenario ed endecasillabo, eleggendo quest'ultimo come il più magnifico e illustre. La motivazione di questa scelta risiede in diversi fattori, uno dei quali è l'*occupatio temporis*, la sua estensione in senso temporale, che sembra ricondurci nell'ambito delle categorie sonore e musicali incontrate in Bembo. Essa è però inserita in un contesto differente, che rileva la sua importanza nel fatto che consente al verso di contenere più *vocabula*, e conseguentemente più *sententiae* con una maggiore complessità di *constructio* sintattica. L'interesse di Dante è quindi centrato sul contenuto e non sul contenitore, su ciò che troviamo in un verso e non sul verso in sé, che si configura allora come uno strumento in grado di gestire i veri *signi* della magnificenza. Le *Prose*, come

abbiamo invece avuto modo di vedere, presentano il verso in veste di entità indipendente e capace di esprimere *gravità* o *piacevolezza* grazie alle sue caratteristiche sonore. La distanza delle rime è infatti grave, mentre è piacevole la loro vicinanza, quindi due settenari in rima baciata rappresentano una delle massime espressioni di piacevolezza, mentre gli endecasillabi, con anche una struttura rimica distante, in virtù del loro *indugio* e della loro *dimora* generano gravità, prescindendo dal loro contenuto. In questo caso ci muoviamo in una dimensione prettamente sonora, che permette a Bembo di giudicare *Nel dolce tempo de la prima etade* una canzone piena di *grandezza e di magnificenza e di maestà* senza minimamente accennare all'argomento trattato o ad altro, ma semplicemente riferendosi alla lunghezza delle sue stanze e alla consistente presenza di endecasillabi. Ancora, la novità dell'operazione bembiana è ravvisabile nel suo studio di fonetica e nel concetto di *variazione*, nonostante di nuovo Dante sembri averlo preceduto:

Grandiosa modo vocabula sub prelato stilo digna consistere, successiva nostre progressionis presentia lucidari expostulat. Testamur proinde incipientes non minimum opus esse rationis discretionem vocabulorum habere, quoniam perplures eorum maneries inveniri posse videmus. Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus. Inter que quidem, pexa atque yrsuta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant. [...] Intuearis ergo, lector, actente quantum ad exaceranda egregia verba te cribare oportet: nam si vulgare illustre consideres, quo tragici debent uti poete vulgares, ut superius dictum est, quos informare intendimus, sola vocabula nobilissima in cribro tuo residere curabis. In quorum numero nec puerilia propter sui simplicitatem, ut *mamma* et *babbo*, *mate* et *pate*, nec muliebris propter sui mollitiem, ut *dolciada* et *placevole*, nec silvestria propter austeritatem, ut *greggia* et *cetra*, nec urbana lubrica et reburra, ut *femina* et *corpo*, ullo modo poteris conlocare. Sola etenim pexa yrsutaque urbana tibi restare videbis, que nobilissima sunt et membra vulgaris illustris. Et pexa vocamus illa que, trisillaba vel vicinissima trisillabitati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam, dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt: ut *amore*, *donna*, *disio*, *virtute*, *donare*, *letitia*, *salute*, *securtate*, *defesa*. Yrsuta quoque dicimus omnia, preter hec, que vel necessaria vel ornativa videntur vulgaris illustris.

(DVE, II, VII, 1-6)

Il *De vulgari eloquentia* presenta anch'esso, com'è noto, una classificazione lessicale, in cui i diversi *vocabula* sono definiti in base alla categoria di appartenenza. Esistono i *puerilia*, i *muliebria* e i *virilia*, che a loro volta si distinguono in *silvestria* e *urbana*. Gli *urbana*, infine, possono essere *pexa et lubrica* oppure *yrsuta et reburra*, due coppie in cui il secondo membro rappresenta la degenerazione del primo, giacché *pexa* e *yrsuta* sono le parole *grandiosa*, mentre *lubrica* e *reburra* peccano di un'eccessiva sonorità. Filtrando allora accuratamente tutti i termini, Dante conclude che il volgare illustre deve servirsi esclusivamente dei *vocabula pexa yrsutaque urbana*, contraddistinti dalla mancanza delle consonanti doppie *z* e *x*, e delle liquide raddoppiate o poste in sede successiva a una muta. Siamo nuovamente di fronte a uno studio che tiene presente il suono delle parole, ma questa volta è totalmente cambiata la motivazione e la concezione verbale in cui questa si inserisce. Dante avverte nella sonorità del linguaggio o una sorta di fastidio o la *suavitas* della pronuncia e la sua unica tensione è quella di creare un volgare, che possa definirsi illustre proprio in virtù dell'uso di un vocabolario che realizzi la seconda condizione. Si tratta in definitiva di accordare o meno dignità poetica e cittadinanza ai diversi termini in un volgare che deve risultare equilibrato e piacevole sia nell'articolazione dei fonemi che nella loro percezione uditiva. Siamo quindi in un contesto opposto a quello presupposto dalle *Prose della volgar lingua*, dove, partendo da *suono* e *numero*, si giunge a quella *variazione* che implica il travalicamento delle barriere stilistiche rigidamente riproposte anche nel *De vulgari eloquentia*, fino a permettere addirittura che tra le *voci exquisitissimamente cercate* se ne utilizzassero alcune *tolte di mezzo il popolo*. Inoltre Bembo non si limita a una suddivisione delle parole, ma si spinge fino alle loro particelle generatrici, i fonemi, dei quali espone le qualità e le peculiarità acustiche, ottenendo non una restrizione lessicale della lingua, bensì le modalità per servirsi in maniera sempre adeguata del più ampio spettro possibile di lemmi. Ciò è reso possibile dal superamento di un'idea che nuovamente Dante espone chiaramente:

Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse

oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum
sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset.
(DVE, I, III, 2)

La funzione comunicativa del linguaggio si svolge su due livelli, uno razionale e uno sensibile, a causa dell'ostacolo corporale posto tra le menti degli uomini e di cui aveva già parlato Tommaso d'Aquino¹. L'uomo dispone esclusivamente di una conoscenza sensibile della realtà, quindi non può apprendere direttamente le *conceptiones* di un suo simile, ma ha bisogno che queste gli vengano veicolate tramite un *medium sensuale*, che è proprio il linguaggio. In quest'ottica le parole non sono altro che un *signum*, in cui sono ben distinte la parte intellettuale, il *conceptum*, e quella *sensuale*, che ha il solo compito di consentire la comunicazione del detto *conceptum*. In Bembo, invece, i due piani si incontrano e anche quello sensibile, il suono del semplice significante della parola, possiede un significato intrinseco prodotto unicamente dalle lettere presenti e dalla loro disposizione.

Le *Prose della volgar lingua* hanno allora insegnato che il suono è pure espressivo e portatore di senso, e verosimilmente la lezione è stata recepita anche dai musicisti, per quanto, come vedremo a breve, non è così certo che i musicisti in questione siano i madrigalisti, come afferma Mace, del quale è invece indiscutibile l'intuizione che Bembo apra la strada per una concezione nuova della poesia. Essa comincia ora a essere vista più vicina alla musica, grazie a quell'aspetto sonoro del testo, che non è più un ornamento, ma un fattore essenziale per la trasmissione dei significati, e si individuano chiaramente componenti musicali nella struttura poetica. Quindi gli stessi poeti percepiscono le implicazioni delle teorie bembiane e le sviluppano in una direzione precisa, fornendoci una testimonianza relativa alla presenza in esse di contenuti musicali ai quali non possono essere rimasti indifferenti i *musicisti* del Cinquecento. Un esempio di ciò che stiamo dicendo è rappresentato dall'*Arte poetica* di Minturno:

M. Conciosiacosa che considerar ben debbiamo quali consonanti con quali
vocali si giungano, per dinotar quel che di significare intendiamo. F. Qual
consideratione poi delle voci, accioché i versi sien ben composti, haverci
conviene? M. Mirar prima debbiamo di quante syllabe sien le parole delle

¹ Cfr. TOMMASO D'AQUINO, *Summa theol.*, I, q. 107, a. 1: «Clauditur mens hominis ab alio homine per grossitiem corporis. Unde cum etiam voluntas ordinat conceptum mentis ad manifestandum alteri, non statim cognoscitur ab alio, sed oportet aliquod signum sensibile adhibere. [...] Locutio exterior quae fit per vocem, est nobis necessaria propter obstaculum corporis».

quali il verso componiamo. Percioché se le particelle d'una syllaba fosser molte insieme, il parlare a salti spessi e piccioli andarne parrebbe e quasi a pezzi minuti tagliato. Ma dove elle poche sieno et interposte, par ch'egli sene sostenga. Percioché se tengono il primo luogo del verso, par che pongano il fondamento in pronuntiarlo, qual è *Già fiammeggiava l'amorosa stella*. Se 'l mezzo, con la fermezza del suono la pronuntia ritengono, qual è *Levata era a filar la vecchiarella*. Se 'l fine, accogliono e fermano quel che ne va a cadere, qual è *Morte vi s'interpose; onde no 'l fê*. Percioché senza tal sostenimento non t'avverderesti del cadere del verso. Se pur due se ne pongono insieme, o più, più ritardano il corso del dire, *Suol far gelosa. Veder quest'occhi anchor non ti si tolle. Giunse nel cuor non per l'usata via*. E come il lungo indugio dinotar meglio si potea, che con più particelle di questa maniera; e con l'apertura, che di sua natura rende la pronuntia tarda e lenta in quel verso, *Tu stara' in terra senza me gran tempo*. [...] Et, accioché 'l principio del poema sia grave, le più volte da voce d'una syllaba, o che non vaglia più d'una, incomincia, qual è, [...] *Nel dolce tempo de la prima etade. Nel mezzo del camin di nostra vita*. [...] Stanno queste brevissime particelle assai bene tra le voci di molte syllabe, qual è, *Novellamente s'è da noi partita*. [...] Percioché, sì come quelle fanno il verso veloce e frettoloso, così queste la velocità e la fretta di lui raffrenano; conciosiacosa che con gli accenti la tardità e la velocità del dire misuriamo. Percioché di quel verso l'andare è più tardo, nel quale più accenti sono, et allo 'ncontro quel che n'ha meno è più veloce. Vedete come tosto giunge al fine quel verso, *L'antichissimo fabro siciliano*. Percioché non ha più di tre accenti, conciosiacosa che non habbia più di tre parole, e niuna ve ne sia sì breve, che 'l corso di lui ritardi [...] Quelle accrescon la velocità, le quali hanno l'accento nella terza syllaba innanzi all'ultima, quali sono *Antichissimo, Bellissimo*, [...] e tutte l'altre simili a quelle, delle quali i Latini farebbono gli anapestici et i dattilici versi. [...] Onde quei versi più velocemente corrono, i quali hanno più voci di questa maniera, quali sono quelli del Seraphino, *Non habita in questo horrido campestrico*. [...] E ragionevolmente gli sdruciolosi si sono dati a' versi pastorali, sì perché essendo lieve et humil la materia che in loro si tratta, voci di niuna o di pochissima gravità loro convengono. [...] Ove adunque converrà che lo stile sia basso, useremo le voci di molte syllabe e le sdruciolose; o pur dove la fretta e la velocità et il sollecito studio dinotar si vorrà. Il che dinotar volendo il Petrarca, disse, *Le braccia a la fucina indarno muove / l'antichissimo fabro siciliano*. Ove pochissime voci usò, che fusser brevi, e niuna, che con la durezza delle syllabe la pronuntia ritardasse¹.

Minturno ha appena terminato di spiegare al suo interlocutore del quarto libro, Ferrante Carafa², l'importanza della scelta e della composizione di consonanti e vocali per riuscire a comunicare *quel che di significare intendiamo*. Sull'analisi

¹ Cfr. MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pp. 339-341.

² Cfr. G. DE CARO, *CARAFÀ, Ferrante*, in *DBI*, vol. XIX, 1976, pp. 543-544: Ferrante Carafa, nato a Napoli nel 1509, era figlio di Federico Ferrante, conte d'Archi e marchese di San Lucido, e la sua educazione letteraria, che lo portò a coltivare una passione in questo senso, fu affidata proprio a Minturno.

dettagliata torneremo, ma fin da ora è fondamentale notare la ripresa delle pagine bembiane dedicate allo studio delle lettere con un'esplicitazione delle capacità espressive e significative del suono. Questa affermazione, in anni in cui la musica tendeva in maniera manifesta a tradurre in melodia il contenuto dei testi musicati, conferma innegabilmente che le *Prose* racchiudevano i presupposti per una concezione semantica della sonorità delle parole, la quale era a sua volta assimilabile al suono musicale. Allora la poesia stessa offre la possibilità di un'analisi in chiave musicale ed è proprio questa che siamo in grado di riconoscere in Minturno. Egli, infatti, riprende ancora Bembo nella conclusione del suo ragionamento sui *versi sdrucchioli*, gli endecasillabi chiusi da parole accentate sulla terzultima sillaba, e afferma che questi sono adatti *a' versi pastorali*, in quanto leggeri e privi di gravità, quindi indicati per una tipologia poetica di argomento umile. Vi è la riproposizione della *piacevolezza* delle *voci* sdrucchiole, considerate da questo punto vista la perfetta imitazione volgare del piede dattilico classico, ma si approfondisce la motivazione della loro mancanza di gravità partendo dalle unità di misura del verso volgare, le sillabe, che nel loro diverso numero compongono parole più o meno lunghe. Tra queste una particolare attenzione è rivolta ai monosillabi, i quali, differentemente a seconda della loro posizione, hanno comunque il compito di *sostenere* il suono del verso. In *Già fiammeggiava l'amorosa stella*, il monosillabo in prima sede diventa il *fondamento* sui cui poggia tutta l'articolazione versale, mentre la *a* nel mezzo di *Levata era a filar la vecchiarella* concentra su di sé la *pronuntia* e si pone come suo cardine; ancora, in *Morte vi s'interpose; onde no 'l fê*, il monosillabo conclusivo diventa il catalizzatore a cui l'intero verso tende. Le sillabe autonome con funzione di *voce* sono quindi essenziali e senza di loro sarebbe più difficile riconoscere il *cadere del verso*. Esse hanno però un'altra caratteristica, che è il *ritardare* lo svolgimento ritmico del testo, soprattutto se la loro presenza è associata a un'*apertura*, cioè a uno iato¹, il quale amplifica maggiormente la lentezza. I monosillabi in posizione incipitaria hanno inoltre la funzione di rendere grave il componimento e, tra i tanti, abbiamo l'esempio della petrarchesca *Nel dolce tempo de la prima etade*, già

¹ Cfr. *GDLL*, s.v. *Apertura*.

definita da Bembo la canzone più maestosa e magnifica del *Canzoniere* in virtù delle sue stanze strutturate, con l'eccezione di un unico settenario, sui soli endecasillabi; a queste osservazioni si aggiunge ora la cura con cui Petrarca ha anche badato a esordire con la preposizione articolata *nel*, rendendo la canzone veramente uno dei migliori prototipi di testo con alto grado di significazione sonora. Per converso i polisillabi producono leggerezza e rendono veloce il verso, grazie agli accenti che consentono di misurarne la *tardità* e la *velocità*. Si tratta di una considerazione che ci trasporta in ambito musicale e ci offre la chiave di lettura anche di ciò che è stato detto in precedenza. Difatti le due qualità dei monosillabi, il compito di sostenere il verso e la loro lentezza, sono riconducibili al basso e alla sua parte in una struttura polifonica, della quale esso è il *fondamento*, un ruolo evidenziato dalla nascita proprio in questi anni del basso continuo, così definito dalla sua esecuzione senza soluzione di continuità per tutta la durata del discorso musicale. Questa voce, organizzata su note lente e di lunga durata, reggeva il complesso tessuto armonico di cui faceva parte, in maniera equiparabile ai monosillabi descritti da Minturno, i quali, più specificamente, sono portatori di accenti. Da questi, come detto, è possibile determinare la velocità del verso, che allora assume l'ufficio di nota musicale all'interno della melodia rappresentata dall'intero testo poetico. Conseguentemente gli accenti, dei quali si è già vista la suddivisione in acuto e grave, rappresentano i tempi musicali, forti e deboli, su cui si misura la lunghezza delle note, ossia dei versi, con ovvia preferenza per i tempi forti, quindi gli accenti acuti, che sono gli unici in grado di offrire il sostegno al quale sono chiamati. Ecco dunque che i monosillabi, portatori solo di accenti acuti, rendono grave e lento il verso, così come i termini formati da poche sillabe, mentre quelli più lunghi, poiché ogni parola contiene un solo accento acuto, occupano molte sedi del verso con sillabe atone che accelerano il ritmo. La situazione è ben chiarita dall'endecasillabo *L'antichissimo fabro siciliano*, che presenta solamente tre accenti acuti ed è perciò assimilabile a una nota di tre tempi, risultando così veloce e non capace del sostegno paragonabile a quella realizzato da un verso come *Nel dolce tempo de la prima etade*. Questo, infatti, contando i principali e i secondari, si compone di sette accenti acuti e si configura come una nota di sette tempi, simile alle note di un basso, in grado di rendere lenta e grave la melodia,

raffigurata dalla canzone di cui fa parte. Si spiegano sulla base di questo ragionamento anche la piacevolezza e la leggerezza delle parole sdruciole, che presentano un numero maggiore di sillabe non accentate portatrici di velocità. Altresì, tale lettura musicale, sottesa alla discussione di Minturno, offre una ragione più precisa dell'idea, ripresa da Bembo, ma ancora una volta sviluppata nelle sue potenzialità sonore nella pagine dell'*Arte poetica*, circa la gravità insita nell'endecasillabo, il quale con la sua lunghezza è il verso più capiente e atto ad accogliere quegli accenti acuti, che ne aumentano la *tardità*, tramutandolo in una nota estesa nella durata.

Le evoluzioni in senso musicale dell'opera di Bembo sono ancora più evidenti in Tasso, sia nei *Discorsi dell'arte poetica* sia, soprattutto, nei successivi *Discorsi del poema eroico*. Nei primi, dimostrando una consapevole ricezione della lezione bembiana, egli scrive:

La composizione, che è la terza parte dello stile, avrà del magnifico se saranno lunghi i periodi e lunghi i membri de' quali il periodo è composto. E per questo la stanza è più capace di questo eroico che 'l terzetto. S'accresce la magnificenza con l'asprezza, la quale nasce da concorso di vocali, da rompimenti di versi, da pienezza di consonanti nelle rime, dallo accrescere il numero nel fine del verso, o con parole sensibili per vigore d'accenti o per pienezza di consonanti¹.

Il terzo dei *Discorsi* affronta la questione delle tre forme degli stili e nella fattispecie l'attenzione è rivolta alla *magnificenza* del poema epico, che può derivare dai *concetti*, dalle *parole* o dalle *composizioni delle parole* tanto care a Bembo². Proprio quest'ultima possibilità è contemplata nel brano riportato, il quale indica innanzitutto la centralità, in ambito della magnificenza, della lunghezza e della spaziosità temporale, che evidentemente trova la sua massima realizzazione nella struttura metrica dell'ottava. È chiaro il riferimento all'*indugio* e alla *dimora* delle *Prose*, riprese anche nel valore riconosciuto alla *pienezza di consonanti nelle rime* o al ritmo aumentato nella chiusa del verso per mezzo sia della folta presenza di consonanti sia degli accenti atti alla gravità. Un'indicazione però importante è quella relativa ai *rompimenti di versi*, ossia gli *enjambement*, con i quali Tasso da una parte amplifica il concetto di lunghezza temporale *grave* e dall'altra mira a

¹ Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 45.

² Cfr. *Ivi*, p. 43: «Può nascere la magnificenza da' concetti, dalle parole e dalle composizioni delle parole».

disorientare il lettore grazie alla sovversione di un ritmo scontato e rigidamente fissato¹. Viene insomma dichiarato insufficiente lo spazio individuato da Dante nell'endecasillabo e se ne travalicano i confini. Ma lo stesso Dante è al centro di un'altra polemica:

Che lo stile non nasca dal concetto, ma dalle voci, affermò Dante, e in tanto credette questa opinione esser vera che, per non essere la forma del sonetto atta alla magnificenza, spiegandosi in esso materie grandi, non dovevano essere spiegate magnificamente, ma con umiltà, secondo che è il componimento e la sua qualità. Incontro, i concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci. Ma la forma non deve essere ordinata in grazia della materia, né pendere da quella, anzi tutto il contrario è vero, che le parole devono pendere da' concetti e prender legge da quelli. La prima si prova perché ad altro non diede a noi la natura il parlare se non perché significassimo altrui i concetti dell'animo. La seconda è pur troppo chiara. Seconda ragione: le immagini devono essere simili alla cosa imaginata e imitata; ma le parole sono immagini e imitatrici de' concetti, come dice Aristotele; adunque le parole devono seguitare la natura de' concetti. [...] Quando d'altra qualità sono i concetti, d'altra le parole o l'elocuzione, ne nasce quella disconvenevolezza che si vedrebbe in uomo di contado vestito di toga lunga da senatore. Per ischivare adunque questa sconvenevolezza, non deve chi si piglia a trattare concetti grandi nel sonetto (poi che vi ha concesso questo, che è maggiore, negandogli poi quello che è minore), vestire quei concetti di umile elocuzione, come fece pur Dante.

Come sappiamo dal *De vulgari eloquentia* il *fascis* in grado di tenere insieme tutte le componenti del volgare illustre è la canzone², mentre tutte le altre strutture metriche le sono inferiori, in particolar modo il sonetto, che viene posto anche più in basso della ballata³. Il basso rango poetico di cui gode costringe il sonetto a un trattamento stilistico umile, indipendentemente dall'argomento in esso esposto, al fine di rispettare la suddivisione degli stili concepita da Dante, ma avversata da Tasso, il quale pone invece come fine il *concetto*, che diventa quindi il nuovo punto di riferimento per le scelte lessicali di un testo poetico, al di là della forma utilizzata. Con la definizione di *concetto* si intende l'immagine della realtà esterna che ogni individuo introietta, quindi il modo che l'uomo ha di concepire, appunto, i

¹ Cfr. A. AFRIBO, «Il senso che sta largamente sospeso». *Appunti su Tasso e la «gravitas» nel Cinquecento*, in «Studi tassiani», XLIV, 1996, p. 87.

² Cfr. *DVE*, II, VIII, 2: «Fascis iste [...] cantio est».

³ Cfr. *DVE*, II, III, 5: «Cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant».

diversi aspetti del reale¹. E sono proprio queste proiezioni che caratterizzano le varie tipologie poetiche, quindi non le *cose*, cioè l'argomento oggettivo, bensì il modo in cui lo si concepisce, che automaticamente diventa il modo in cui lo si rappresenta, in conseguenza dell'idea che *le parole sono immagini e imitatrici de' concetti*. Su questo principio Tasso può dimostrare che, se un poeta epico e uno lirico si servono dei medesimi concetti, non sussistono differenze stilistiche². Raffrontando, infatti, la descrizione della notte fatta da Virgilio nel IV dell'*Eneide*³ con quella del sonetto 164 del *Canzoniere* di Petrarca⁴, è possibile notare l'impiego degli stessi *concetti ameni*, che porta a un'identità stilistica fra i due testi. A nulla valgono quindi le differenze metriche che intervengono nel confronto fra l'esametro, il verso per eccellenza dell'epos, e il sonetto, in quanto il testo virgiliano in questione rientra in uno *stile mediocre*. È chiaro che anche Tasso, come Bembo, annulla la tradizionale distinzione rigida degli stili, i quali non sono più dotati di proprietà innate e imm modificabili, come invece era intendimento di Dante nella sue classificazioni lessicali e metriche, ma sono oscillanti e dipendono dai *concetti*, che a loro volta determinano la scelta delle parole. In questo sistema è riconoscibile, si è detto, la lezione bembiana, sulla cui base si innesta successivamente in maniera naturale quella della teoria musicale della seconda metà del Cinquecento. Nella revisione di questa pagina presente nei *Discorsi del poema eroico* è evidente l'interpretazione sonora e musicale della parola, che grazie a queste sue caratteristiche riesce ad aderire perfettamente al *concetto* e ad esprimerlo:

¹ Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 50: «Grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti e tra le parole. Cose sono quelle che sono fuori degli animi nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono immagini delle cose che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'immaginazione degli uomini. Le voci, ultimamente, sono immagini delle immagini: cioè che siano quelle che per via dell'udito rappresentino all'animo nostro i concetti che sono ritratti dalle cose».

² Cfr. *Ivi*, p. 54: «Veggasi parimente in Virgilio come, usando concetti dolci e pieni d'amenità, vestitili poi di quella vaghezza d'elocuzione, ne risultò lo stile mediocre e fiorito. Leggasi nel quarto la descrizione della notte: *Nox erat, et placidum etc.* La qual materia con medesimi concetti, cioè ameni, trattò il Petrarca in quel sonetto: *Or che 'l cielo e la terra e 'l vento tace*, dove, per non vi essere dissimilitudine di concetti, non v'è anco dissimilitudine di stile. E quinci si raccolga che, se 'l lirico e l'epico trattasse le medesime cose co' medesimi concetti, ne risulterebbe che lo stile dell'uno e dell'altro fosse il medesimo».

³ Cfr. VIRGILIO, *Aen.*, IV, 522-527: «*Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti*».

⁴ Cfr. *RVF*, 164, 1-4: «*Or che 'l ciel et la terra e 'l vento tace / et le fere e gli augelli il sonno affrena, / Notte il carro stellato in giro mena / et nel suo letto il mar senz'onda giace*».

Le parole sono immagini de' concetti, i quali sono nell'animo nostro, come dice Aristotele; e i concetti delle cose che son fuori dell'intelletto. Le parole adunque sono immagini dell'immagini, però deono assomigliarli; e benché il concetto, il quale è quasi un parlare interno, sia fatto in uno instante, le parole nondimeno sono pronunziate in qualche tempo; e 'l tempo è numero, laonde il numero ancora si dee considerare nelle parole. Tre condizioni dunque concorrono in queste che noi dimandiamo forme del parlare: le parole (quasi materia che dee ricever la forma), il numero, e 'l concetto, o sentenza che vogliam dirla. [...] Le cose picciole possono esser trattate con grand'ornamento, come trattò Virgilio quelle dell'api, dicendo: *Protinus aërii mellis caelestia dona / exequar; hanc etiam, Maecenas, aspice partem. / Admiranda tibi levium spectacula rerum / magnanimosque duces totiusque ordine gentis / mores et studia et populos et praelia dicam. / In tenui labor, at tenuis non gloria, si quem / numina laeva sinunt auditque vocatus Apollo.* Ne' quai versi il poeta, formandosi nell'animo il concetto o d'una città o d'un esercito ch'abbia legge, costume e studii, e populi e duci magnanimi, agevolmente usò parole gravi e ornate. Né basta che il numero e le parole siano sonore e depinte se non corrispondono i concetti e le sentenze¹.

È ribadita l'importanza dei *concetti*, dai quali dipendono le parole e quindi la tipologia stilistica, ma rispetto ai precedenti *Discorsi dell'arte poetica* la parola stessa è contraddistinta musicalmente da tempo e numero, i quali vanno a sostituire la *composizione delle parole* nella triade degli elementi costitutivi dello stile. La sostituzione diventa in effetti indizio di una lettura musicale di questa *composizione*, che ha la qualità e lo scopo di rispecchiare e significare le *immagini delle cose che son fuori dell'intelletto*. Come in precedenza, Tasso propone un esempio virgiliano, per la precisione i primi sette versi del IV delle *Georgiche*, per dimostrare la corrispondenza fra parole e concetto, però questa volta abbiamo una *cosa picciola* trattata magnificamente, a causa della *grave imagine* che Virgilio si era fatto della laboriosa produzione del miele da parte delle api. D'altronde lo stesso autore latino dichiara la consapevolezza dell'operazione che conduce, poiché, se ammette che si tratta di un soggetto *tenuis*, tuttavia mette in rilievo come questo soggetto sia comunque tale da dargli la gloria, in forza dell'aiuto di Apollo e della magnificenza del suo canto. Conclude il brano la perentoria dichiarazione che numero e parole devono rispecchiare il concetto, facendo sentire un'eco delle idee portate avanti in quegli anni dalla Camerata Fiorentina, i cui membri muovevano forti critiche alla forma del madrigale. Uno dei principale capi d'accusa era il presunto fallimento di qualsiasi tentativo di osservare musicalmente una fedeltà al testo, che nelle

¹ Cfr. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, cit., pp. 192-196.

intenzioni dei musicisti voleva invece essere la qualità distintiva del genere. All'interno della Camerata si insisteva proprio su questo punto e sul fatto che la musica fosse in grado di trasportare il senso della lettera, gettando chiaramente le basi per la *seconda pratica* monteverdiana, che intendeva la musica come una *serva* e un'*image* del testo poetico. Tasso è dunque sensibile alle discussioni musicali del periodo e da esse ricava procedure che trasferisce in campo poetico, ma senza la necessità di stravolgere l'impostazione di matrice bembiana che sta alla base dei *Discorsi dell'arte poetica*. È questo un primo indizio dell'influenza che le *Prose della volgar lingua* hanno esercitato sulla musica e particolarmente su quella monodica della Camerata Fiorentina, che mostra di aver recepito l'idea di una sonorità espressiva e di averla sviluppata in ambito propriamente melodico. La coincidenza della fonte, quindi, ossia il trattato dialogico di Bembo, spiega la naturalezza con cui la *composizione delle parole* possa essere rivestita della caratterizzazione sonora che in essa aveva ravvisato la Camerata e che viene così restituita in maniera esplicitamente musicale a Tasso.

Comincia a essere chiaro che, in maniera diretta o indiretta, le *Prose* hanno esercitato una forte influenza sul processo di avvicinamento tra poesia e musica, portando spesso a una loro convergenza. Ancora i *Discorsi del poema eroico*, che, mi sembra evidente, rappresentano una revisione anche in tale direzione di quelli *dell'arte poetica*, sono esemplificativi di questa evoluzione teorico-disciplinare:

Nel poema eroico si richiede principalmente la musica la qual conservi il decoro de' costumi e la maestà, come faceva la dorica. [...] Ne' versi latini essametri, oltre tutti gli altri è gravissimo il verso spondaico, nel quale lo spondeo occupa il luogo del dattilo; e con questa sorte di versi o di piedi, s'io non m'inganno, soleva l'istesso Timoteo frenare il furore d'Alessandro, che da l'altra maniera di musica era concitato a l'armi [...]. Numerosissimo nondimeno è quel verso essametro nel quale il dattilo ha la penultima sede e l'ultima lo spondeo; e a questa similitudine sono numerosissimi ancora i nostri endecasillabi, come quel del Petrarca: *battendo l'ale inverso l'aurea fronde*; e quelli altri: *fiere e ladri rapaci, ispidi dumi; ella avea indosso sì candida gonna*; e gli altri sì fatti, i quali ne le stanze del poema eroico potranno essere usati con gran convenevolezza, avendosi nondimeno riguardo al variare del numero. Oltre acciò la testura d'otto versi è capacissima, perch' il numero ottonario, come dicono gli aritmetici, è primo fra i numeri solidi e cubi c'hanno pienezza e gravità; è perfetto ancora e attissimo all'azione, perch' egli è composto de la dualità, ch'è il primo moto o il primo mobile. E perché la musica è composta da' pari numeri e dagli impari, e dal finito e da l'infinito, per questa cagione ancora è perfetto

l'ottonario, sì come quello che si compone dal quaternario duplicato, onde si forma una tessera saldissima, e dal binario quadruplicato, e oltre acciò dal ternario e dal quinario, che sono i primi fra' numeri impari¹.

Il brano fa parte della rivisitazione della dottrina sviluppata in precedenza dal Tasso, nei *Discorsi dell'arte poetica*, a partire dalla *Poetica* aristotelica, con specifico riferimento alla negazione di qualsiasi legame fra epica e musica². Ora la poesia epica, e per il suo tramite la poesia in generale, viene trattata come se fosse musica essa stessa e ancora una volta è lo studio bembiano l'origine di questa incrocio disciplinare. Nelle sue *Prose*, infatti, il *numero* era stato dotato di una duplice natura compositiva e realizzativa, derivando sia dalle proprietà metriche e quantitative connaturate in sillabe e parole, sia dalle modalità esecutive dipendenti dal *componimento* che queste parole assumono nella scrittura. Partendo quindi da un insieme di regole a cui bisogna senz'altro uniformarsi, l'attenzione era infine rivolta a come il periodo attuava musicalmente la *linea melodica* generata da questa strutturazione metrica di marcata caratterizzazione sonora, in una concezione ritmica capace di influenzare in diversi modi le poetiche del Cinquecento³. Il verso diventa così una vera e propria melodia, le cui due specificità, l'una accentuale e l'altra fonetica in senso espressivo, sono variamente recepite nel corso del secolo, spesso in maniera distinta e differente, in relazione, come vedremo, alla matrice aristotelica o platonico-bembiana delle teorizzazioni retoriche e poetiche che le accolgono. Nuovamente Tasso rende chiara l'implicita corrispondenza delle *Prose* fra numero e musica descrivendo il potere che le melodie esercitavano sull'animo di Alessandro, il quale era indotto alla calma e alla serenità dall'ascolto di esametri a base spondaica, mentre *altra maniera di musica* lo incitava alla guerra. In questa rappresentazione non può sfuggire l'impiego sinonimico di *musica* ed *esametro*, con il secondo termine che è assorbito semanticamente dal primo, in quanto non vi è dubbio che questa situazione ci ponga di fronte a una manifestazione musicale in senso proprio, essendo fondata sul mito orfico delle qualità quasi magiche della

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 254-255.

² Cfr. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 11: «L'epopeia poi è conforme con la tragedia nelle cose imitate, imitando l'una e l'altra l'illustri, ma le fa differenti il modo: narra l'epico, rappresenta il tragico; e gli istrumenti: usa il verso solamente l'epico, e il tragico, oltre il verso, il ritmo e l'armonia».

³ Cfr. M. PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, in «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo, a c. di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 409-412.

melodia capace di dominare la volontà degli esseri viventi. Di conseguenza il testo tassiano non intende l'aspetto metrico come il filtro necessario al legame fra il testo poetico e il suo accompagnamento musicale, bensì come la musica stessa, e sulla base di questa identità viene portato avanti il ragionamento sulla poesia moderna. Difatti si individua il perfetto erede dell'esametro latino nell'endecasillabo, che raggiunge il massimo dell'eroicità se impiegato nella struttura strofica dell'ottava. Questa, a propria volta, trova la sua giustificazione in argomentazioni sia matematiche di ascendenza pitagorica sia musicali, tese a sottolineare la condivisione con l'*ars musicae* di un'organizzazione guidata *da' pari numeri e dagli impari*. In concomitanza con questo processo di assimilazione non è certo casuale la scomparsa di motivazioni più prettamente stilistico-poetiche, quale la maggiore disposizione alla narratività presupposta dall'ottava, che invece abbiamo visto ancora convivere con quelle musicali nella *Cavaletta*, un testo che cronologicamente e ideologicamente si pone in posizione intermedia rispetto ai *Discorsi* degli anni Sessanta e alla loro rielaborazione dei primi anni Novanta¹.

La *Cavaletta* mostra la progressiva maturazione dell'idea musicale dell'epica, che è ancora presentata svincolata da un rapporto di necessità con la musica, ma è concessa la possibilità che un'adeguata tipologia di *canto* non ne sminuisca il valore, anzi lo accresca. Al di là comunque della specifica questione *in fieri* del poema epico, il dialogo rappresenta indubbiamente una delle più consapevoli dichiarazioni di coincidenza disciplinare di musica e poesia. Lo spunto del testo è offerto dalla richiesta di Orsina Cavaletta nei confronti del Forestiero Napolitano di esporre le motivazioni per cui questi, contrariamente a quello che era un giudizio unanime, consideri superiore una lirica di Giovanni Della Casa rispetto a un'altra

¹ Cfr. TASSO, *La Cavaletta...*, cit., pp. 666-667: «F. N. Ma sovra le canzoni c'è un altro poema di un altro genere, il quale non ha bisogno d'esser cantato: e questo modo fu da lui conosciuto peravventura come si antiveggono le cose future, quando egli disse ch'alcuno sino a' suoi tempi non avea cantato de l'armi, de le quali si suol cantare e scrivere ne l'epopeia in guisa che 'l canto non toglie alcun pregio a le cose scritte, ma giunge più tosto: nondimeno sono bastevoli per se stesse, onde possono esser domandati non solo canti ma libri, ne' quali s'è usata l'ottava rima, come quella ch'essendo più uniforme, riceve minor varietà di modulazioni. O. C. In questo modo io ho già sentito cantare i versi di Virgilio a la lira. F. N. E può meglio far senza il canto che non può alcuna de le già dette composizioni: laonde è molto più acconcia a la narrazione».

del Coppetta¹. Il confronto dei due autori è basato su due sonetti, *Locar sopra gli abissi* del Coppetta e *Questa vita mortal* del Casa, aventi entrambi come soggetto la Divinità:

Locar sopra gli abissi i fondamenti
de l'ampia terra e, quasi un sottil velo,
l'aria spiegar con le tue mani, e 'l cielo
e le stelle formar chiare e lucenti;
por legge al mar, a le tempeste, ai venti,
l'umido unire al suo contrario e 'l gelo
con provvidenza eterna e sommo zelo,
e crear e nodrir tutti i viventi,
gran segni fur de la tua gran possanza.
Ma che tu, Re, tu Creator volessi
nascer quivi e morir per chi t'offese
cotanto l'opra de' sei giorni avanza,
ch'io dir non so, non san gli angeli istessi:
dicalo il Verbo tuo, che sol l'intese².

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due
brevi e notturne ora trapassa, oscura
e fredda, involto avea fin qui la pura
parte di me ne l'atre nubi sue.
Or a mirar le grazie tante tue
prendo, ché frutti e fior, gielo e arsura,
e sì dolce del ciel legge e misura,
eterno Dio, tuo magisterio fue.
Anzi 'l dolce aer puro e questa luce
chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,
traesti tu d'abissi oscuri e misti:
e tutto quel che 'n terra o 'n ciel riluce
di tenebre era chiuso, e tu l'apristi;
e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre³.

Il Forestiero chiarisce allora la sua posizione:

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 615-616: «O. C. Mi diceva il signor Ercole avere udita raccontare come vostra opinione che quel sonetto del Coppetta il qual comincia *Locar sopra gli abissi i fondamenti*, tanto lodato e comendato da ciascuno, a voi non pare degno di lode né di comendazione. La qual opinione a me non poteva esser persuasa come vostra: anzi mi pare tanto lontana da ogni verità quanto il vostro giudizio da ogni biasmo è sicuro. F. N. Vi ringrazio che giudichiate così amichevolmente del mio giudizio; ma però non v'ingannate punto in questo particolare, perché né mai parole sì fatte uscirono de la mia lingua, né io soglio ragionare de gli uomini eccellenti e de le composizioni famose o con tanto disprezzo o pur con tanta presunzione. Ma chi parlasse di questo sonetto non assolutamente, ma in comparazione di quel di monsignor de la Casa *Questa vita mortal*, *ch'in una o 'n due* etc., non molto si dilungarebbe da la verità, perciocché, sì come il bene minor in rispetto del maggiore è riputato male, così la minor lode in paragone de la maggiore suole aver similitudine di biasimo».

² Cfr. F. COPPETTA DEI BECCUTI, *Rime*, in *Poeti del Cinquecento*, a c. di G. GORNI, M. DANZI, S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001, p. 516.

³ Cfr. DELLA CASA, *Le rime*, cit., p. 80.

Nel fine del sonetto il Coppetta diminuisce il suono il quale accresce monsignore, perché la rima del primo verso inanzi a l'ultima vocale ha due consonanti, ma quella de l'ultima è semplice, laonde a pena ferisce gli orecchi; ma da rima poco sonora comincia il suo monsignore, e 'l fornisce con due consonanti inanzi l'ultima vocale. E peravventura questa risposta fu assai giovenile: nondimeno, se non riguardiamo tanto il soggetto quanto l'artificio de lo spiegarlo, non è una de le minori considerazioni¹.

Il metro di valutazione non è il *soggetto*, il medesimo per entrambi i sonetti, ma *l'artificio de lo spiegarlo*, la costruzione sintattica e il *componimento* delle parole, tramite il quale è possibile *spiegare* il soggetto, cioè significarlo e renderlo maggiormente comprensibile. Ponendosi in questa prospettiva il sonetto del Coppetta risulta inferiore, in conseguenza della diminuzione del *suono* provocata dalla pienezza di consonanti della chiusa del primo verso (-enti) rispetto alla conclusione (-ese); Della Casa, invece, agisce in maniera opposta e nell'endecasillabo conclusivo la chiusa (*opre*) accresce il suono dell'iniziale *due*. L'aspetto musicale del componimento poetico è posto quindi al centro dell'attenzione e deve rispettare determinate regole, che obbligano lo stile grave, espresso dal numero grave, a intensificare la propria gravità nel corso del suo avanzamento, esattamente come un qualsiasi oggetto pesante che lanciato aumenta la propria velocità di caduta e il proprio peso nel suo progressivo avvicinamento al terreno². Il sonetto di Coppetta non rispetta questo principio e incorre in una discrepanza di *giudicio* fra *orecchi* e *intelletto*, in quanto le parole scelte e impiegate rispondono alle esigenze del secondo, ma non a quelle dei primi. L'osservazione mette in luce l'operazione in atto nel dialogo, che ricompona la frattura creata dall'aristotelismo più rigido, il quale dava importanza alle parole come espressioni dei significati dell'intelletto e metteva in secondo piano l'aspetto ritmico e musicale del testo, trattato come semplice ornamento dilettevole. Tasso, al contrario, rileva anche il *giudicio superbissimo de gli orecchi*, riuscendo, come spesso accade nelle

¹ Cfr. TASSO, *La Cavaletta...*, cit., p. 617.

² Cfr. *Ivi*, pp. 622-623: «F. N. Ma in questa forma sarebbe sconvenevole che 'l suono e 'l numero e la gravità de' versi andasse tanto più scemando quanto più s'avvicina al fine, perciocché, sì come una zolla di terra o una pietra o altro corpo grave acquista gravità nel movimento quanto più s'avvicina al proprio luogo, così ancora lo stilo grave dee accrescer ne l'ultimo la gravità, il numero il numero, il grande la grandezza. O. C. Così mi pare assai ragionevole. F. N. Ma pur altramente fece il Coppetta; perché, avendo egli cominciato da parole piene di molta gravità e di molto suono come sono quelle: *Locar sopra gli abissi i fondamenti / de l'ampia terra*, fornisce in quell'altre: *Dicalo il verbo tuo, che sol l'intese*. Le quali dal giudizio superbissimo de gli orecchi non sono egualmente prezzate, quantunque sodisfacciano a l'intelletto».

sue pagine, in una perfetta integrazione di elementi aristotelici e platonici¹. Il diletto musicale del suono è invece recuperato nella forma inaspettata con cui si presenta a chi ascolta:

F. N. Colui ch'è sempre ferito da sezzo, suol preveder il tempo nel quale egli è percosso: e prevedendolo, può guardarsene e non sentir la percossa per la continua usanza.

O. C. Può questo non difficilmente avvenire.

F. N. Oltre di ciò le percosse improvvise portano seco maggior meraviglia e maggior diletto, se c'è diletto alcuno ne le percosse sì fatte.

O. C. Ve n'è molto senza dubbio.

F. N. Dunque non sempre l'acutezza dee usarsi nel medesimo luogo e tempo, ma in diversi. E si può l'auditore o 'l lettore, mentre egli si spazia per le dilettevole rime, assomigliar a l'uccello, il quale, ove men teme, ivi più spesso è colto: perciocché molte volte è colpito dal poeta nel principio e nel mezzo de' componimenti, ove se n'ha minor suspizione.

O. C. Così pare per quest'altra ragione.

F. N. E per avventura, sì come ebbe il premio nel saettare colui il quale colse la colomba già disciolta, così quel poeta il merita, il quale, non legando l'ascoltatore con le sue regole, saetta a segno incerto con meraviglia maggiore [...].

O. C. Per certo.

F. N. [...] E questa considerazione [...] l'ebbe il Casa non meno d'alcun altro, il quale, tutto che non egesse la testura più degna de l'altre, ma una ch'è quasi trasgressione de la prima, a guisa di buon cavaliere che salti là ove non può andar di passo, nondimeno, perché egli scelse pur una di quelle che sono più tosto acconcie a la grandezza e a la gravità ch'a la dolcezza e a la piacevolezza, molto l'avanza nel fine del sonetto con la scelta de le parole e con lumi e con gli ornamenti, e particolarmente con la pienezza de le consonanti e co 'l numero e co 'l suono de' versi².

Il *suono* è liberato dalla limitazione per cui la sua unica possibilità sarebbe il dilettere e partecipa attivamente all'espressione semantica del testo. Per questo motivo anch'esso rientra nella più generale concezione poetica tassiana e realizza una funzione legata al dilettere solo nel momento in cui coglie di sorpresa *l'auditore o 'l lettore*³. Della Casa consegue questo effetto grazie al rapporto instaurato, all'interno del suo sonetto, fra il *suono* e la *testura* impiegata. Come infatti apprendiamo dalle battute successive del dialogo, la struttura rimica delle terzine determina il *carattere* del sonetto, che può essere *nobilissimo* o *temperato*, e nel primo caso rientra lo schema CDE CDE, del quale *Questa vita mortal, che 'n una o*

¹ Cfr. E. RAIMONDI, *Dalla natura alla regola*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, p. 16.

² Cfr. TASSO, *La Cavaletta...*, cit., pp. 623-624.

³ Cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 191-192.

'n due è una *trasgressione*¹. Le due terzine della lirica di Della Casa presentano lo schema CDE CED, quindi sono ascrivibili alla forma grave, ma non ne riproducono la massima espressione e per questo motivo il lettore non si aspetta che alla fine del componimento la *grandezza* sia incrementata, tramite la *pienezza de le consonanti*, il *numero* e il *suono de' versi*, a un livello semmai atteso nella *testura nobilissima*. In tal modo, dunque, Della Casa realizza il diletto sonoro, ma la sua operazione è spiegabile anche alla luce di ciò che abbiamo visto illustrare da Tasso a proposito del *concetto*, che regola scelte lessicali e ritmiche indipendentemente dalla forma metrica usata, giacché l'argomento di questo sonetto è *nobilissimo* e altrettanto *magnifico* è il modo in cui è *figurato* dal poeta, quindi il *suono* non poteva che riflettere questo impianto. A conferma e conforto di questa giustificazione vi sono ancora le parole del Forestiero Napolitano:

Quello che da molti gli sia rimproverato, che nel principio fossero usate da lui parole basse e di picciol suono come son quelle *in una o in due*, può esser riputata giudiciosa elezione; perciocché queste parole meglio ci pongono inanzi gli occhi la brevità de la nostra vita mortale e la poca stima che di lei si dee fare, e le rime che poi seguono, per la differenza de l'altre che sono precedute, paiono più nobili che non parerebbono da se stesso².

Nella conclusiva *nobiltà* relativa attribuita alle rime finali è possibile leggere un altro aspetto positivo riguardo all'impostazione di un *suono* crescente nel corso del componimento, ma ciò che è veramente interessante è la valutazione positiva che Tasso fa della *picciola* scelta fonetica di *'n una o 'n due* in relazione all'idea espressa della *brevità de la nostra vita mortale e la poca stima che di lei si dee fare*. Le parole dipendono dunque dai *concetti* e la loro *elezione* fa riferimento non al loro significato, bensì al significante, ed è perciò il suono che sostiene la trasmissione

¹ Cfr. TASSO, *La Cavaletta...*, cit., pp. 630-631: «Io dico che 'l carattere nobilissimo dee usarsi in due de le testure usate dal Petrarca: la prima, la qual risponde ordinariamente co 'l primo del secondo terzetto al primo del primo, co 'l secondo al secondo e co 'l terzo al terzo, com'è questa: *E le rose vermiglie infra la neve / mover da l'ora e scoprire l'avorio, / che fa di marmo chi d'appresso il guarda; / e tutto quel, perché nel viver breve / non rinresco a me stesso, anzi mi glorio / d'esser servato a la stagion più tarda*. E la seconda, che risponde co 'l primo del secondo al secondo del primo e co 'l secondo del secondo al primo del primo e co 'l terzo al terzo [...]. Ma altre ne daremo a la forma temperata, l'una de le quali risponde co 'l terzo del primo al primo del primo e co 'l primo del secondo al secondo del primo; e poi seguita ne gli altri versi l'ordine medesimo [...]. E l'altra, ch'è poco da questa differente, ma concorda il primo co 'l terzo e co 'l quarto e co 'l sesto, concatenando il secondo co 'l quinto [...]. Quella usata da monsignor de la Casa in questo sonetto, dal quale abbiamo preso occasione di ragionare, è transgressione o trapasso de la prima, però la assigneremo parimente a la maniera grave».

² Cfr. *Ivi*, pp. 624-625.

del senso di un testo. Il trattamento e il giudizio musicale a cui la poesia è sottoposta nel corso del dialogo, a cui si aggiunge quest'ultima affermazione sui significanti delle parole dotati di capacità semantica indipendente dal loro significato, pongono anche *La Cavaletta*, come già le *Prose* bembiane, tra i testi teorici le cui evidenti presenze musicali hanno un forte rapporto con la teoria musicale stessa¹. Più precisamente, come già è stato notato a proposito dei *Discorsi del poema eroico*, ma è ora messo in luce con più chiarezza dalla lettura de *La Cavaletta*, la concezione poetica di Tasso potrebbe aver influenzato la cosiddetta *seconda pratica*, iniziata da Monteverdi: essa intendeva la musica come serva del testo a cui si accompagnava, dal significato del quale doveva prendere le necessarie indicazioni compositive.

Fra gli importanti spunti di Bembo e l'equilibrato e maturo discorso di Tasso si trovano diverse posizioni intermedie che accolgono l'ormai comprovata uguaglianza tra poesia e musica, ma non dimostrano ancora di aver raggiunto la giusta conciliazione con altri fattori di natura poetico-filosofica. Una di queste posizioni è formulata nelle *Lezioni* che Agnolo Segni tenne nel 1573 presso l'Accademia Fiorentina:

Tornando al furore, dico che sì come da Dio, sole altissimo e dilettable, discende il lume per lo quale ogni intelletto intende, così dal medesimo viene il furore del poeta che l'anima sua rapisce a pensar e dire i poetici concetti in versi pieni di divina dolcezza. Di questo furore parlando Proclo, dice in questa sentenza che sì come il furore d'amore è secondo la bellezza di Dio e però egli la contempla, et il furore de' profeti è secondo la virtù la quale annunzia e predica, così il furore de' poeti è secondo la simetria, cioè proporzione et armonia divina de la quale e' s'empie tutto; e di qui è che egli si versa fuori in versi e non in prosa, perché il verso non è altro che simetria e metro e proporzione et armonia. Voglio dire che Dio dimostrar intende particolarmente la sua armonia e però di furore i poeti riempie, secondo Proclo, e secondo questo può apparir il verso essenziale a la poesia².

Il testo ripropone la dottrina platonica del *furor* poetico, ma l'attenzione è concentrata principalmente su uno dei suoi aspetti, ossia la presenza del verso. Questa teoria ha abitualmente dato adito a discussioni relative alla maggiore o minore sapienza dei poeti, che, essendo in realtà un tramite della voce divina, non erano veramente coscienti di ciò che dicevano. Ma Segni focalizza e sviluppa

¹ Cfr. CARAPEZZA, *Tasso e la seconda pratica*, cit., pp. 2-4.

² Cfr. A. SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia*, in WEINBERG, vol. III, 1972, p. 64.

un'altra problematica inerente all'essenzialità del verso per la poesia, un argomento che, come vedremo, diventa centrale nel confronto con i seguaci della teoria poetica aristotelica. Nel brano è percepibile la ricezione della concezione cinquecentesca di equivalenza fra verso poetico e musica e si trova la giustificazione di questa coincidenza in una rielaborazione del tradizionale impianto filosofico platonico, nel cui ambito viene fatto esplicitamente il nome di Proclo, che aveva attribuito alla musica il ruolo di reale ispiratrice dei poeti, in quanto generata dalle Muse¹. Ma nel testo di Segni è altresì evidente anche un filtro ficiniano. Viene infatti descritta l'armonia dell'universo, la *musica mundana*, guidata da Dio e che di Dio riflette la perfezione e la simmetria. In questa figurazione del mondo non possiamo non riconoscere alcuni passaggi del *De divino furore* di Ficino, nei quali le Muse sono associate alle diverse sfere celesti e con il loro canto producono l'armonia dei cieli, che è fonte di ispirazione per i poeti, in quanto sono stimolati a imitare questa musica presieduta dalle Muse e, tramite loro, da Giove². La poesia, quindi, è l'imitazione umana della musica divina, anzi, è addirittura più aderente al suo modello di quanto non sia la nostra musica strumentale³. Dio, posto a svolgere la funzione del Giove platonico, governa questa *musica mundana* e in tal senso

¹ Cfr. PROCLO, *In R.*, 364, f. 34r: «In un altro modo [Platone] definisce la musica come un invasamento dalle Muse in quanto eccita e muove gli animi verso una poesia ispirata» (trad. di chi scrive).

² Cfr. FICINO, *De divino furore*, cit., pp. 24-26: «Per aures vero concentus quosdam numerosque suavissimos animus haurit, hisque imaginibus admonetur atque excitatur ad divinam musicam acriori quodam mentis et intimo sensu considerandam. Est autem apud Platonicos interpretes divina musica duplex: alteram profecto in eterna Dei mente consistere arbitrantur, alteram vero in celorum ordine ac motibus, qua mirabilem quandam celestes globi orbisque concentum efficiunt; utriusque vero animum nostrum antequam corporibus clauderetur participem extitisse. [...] Cumque id se quandiu tenebroso corporis habitaculo circumseptus est adipisci nullo modo posse intelligat, eam, cuius hic possessione frui nequit, nititur saltem pro viribus imitari. [...] Hanc Plato graviorem musicam poesimque nominat efficacissimam harmonie celestis imitatricem. [...] Oriri vero poeticum hunc furorem a Musis existimat. [...] Atque, ut arbitror, Musas divinus ille vir celestes cantus intelligi vult, ideoque canoras et Camenas a cantu appellatas esse dicunt. Unde Musis, id est celestibus numinibus atque cantibus, divini homines conciti, ad eorum imitationem poeticos modos ac numeros meditantur. Itaque in *Republica* Plato, cum de sperarum celestium volubilitate tractaret, singulas, ait, Sirenas singulis orbibus insidere, significans sperarum motu, ut Platonicus quidam inquit, cantum numinibus exhiberi: nam Siren deo canens Grece recte exprimitur. Theologi quoque veteres novem Musas octo sperarum musicos cantus et unam maximam, que ex omnibus conficitur, harmoniam esse voluerunt. Hac igitur ratione poesis a divino furore, furor a Musis, Muse vero a Iove proficiscuntur. Nam mundi totius animum sepenumero Iovem Platonici nuncupant».

³ Cfr. *Ivi*, p. 25: «Est autem hec apud homines imitatio duplex: alii nanque vocum numeris variorumque sonis instrumentorum celestem musicam imitantur, quos certe leves ac pene vulgares musicos appellamus; nonnulli vero graviore quodam firmiore iudicio divinam ac celestem harmoniam imitantes intime rationis sensum notionesque in versuum pedes ac numeros digerunt. Hi vero sunt qui divino afflato spiritu gravissima quedam ac preclarissima carmina ore, ut aiunt, rotundo prorsus effundunt».

esprime la propria perfezione tramite i poeti e la loro poesia, giacché questi con i loro piedi e i loro ritmi imitano l'armonia divina trasferendola nelle proporzioni e nelle simmetrie dei loro versi, che sono quindi essi stessi musica.

Un platonismo altrettanto consapevole delle contemporanee istanze culturali è alla base dei testi teorici di Patrizi, il quale accoglie dalla dottrina del filosofo greco l'identità di poesia e musica, giungendo addirittura a dichiarare la scoperta da parte dei poeti dei modi armonici della musica greca antica¹. L'indissolubilità delle due arti risale alla loro genesi:

Allora cominciò la poesia quando huom cominciò a cantare, canto non dico di voce sola, quale molti uccelli e molti huomini spesso fanno, ma canto di parole. Conciosia cosa ch'essendosi tutte le poesie ne' primi secoli cantate, e dovendosi elleno sempre cantare, e nella udevole loro forma non essendo elleno altro che canto a misura fatto, quandunque e' si fu che il primo canto a misura fatto fu, allora si fu il primo nascimento di poesia².

La poesia nasce consustanzziata alla musica, in quanto non si conosce testimonianza nell'antichità di componimento poetico non cantato: dunque, nel momento stesso in cui l'uomo ha eseguito il *primo canto*, è stata generata anche la poesia. Ma il Patrizi – e la precisazione è fondamentale – parla in maniera specifica di *canto a misura fatto*, non lasciando spazio a qualunque manifestazione musicale, come d'altronde aveva già puntualizzato esordendo con questa descrizione del canto originatore della poesia, che è il *canto di parole*, non quello *di voce sola* prodotto sia dagli uomini sia dagli uccelli. Non si tratta insomma di qualunque accenno a melodia o ritmo, bensì di un canto basato sulle parole e connaturato a esse, senza possibilità di scissione. L'inciso non è di poco conto, perché mi sembra evidente che rappresenti una risposta agli aristotelici, i quali trovavano nella *Poetica* un'indicazione differente e legata a un'idea più generale della musica, intesa piuttosto come senso del ritmo e della melodia³. Sulla base del testo di Aristotele,

¹ Cfr. PATRIZI, *Della poetica*, cit., vol. I, p. 326: «I poeti stessi sono stati i trovatori della soavità, che così nel canto come nel suono si è sentita, ed essi hanno trovato e gli strumenti musicali, e i tre generi della musica. [...] E finalmente i poeti furono trovatori, o almen regolatori, de' modi armonici: dorii, lidii, frigii, eolii, ipodorii, ipofrigio, ipolidii, missilodii, e s'altri tali v'ebbe, e secondo essi cantarono le loro poesie».

² Cfr. *Ivi*, pp. 9-10.

³ Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1448b: «Poiché dunque per natura noi possediamo il gusto dell'imitazione, della melodia e del ritmo – giacché è chiaro che i metri fanno parte del ritmo –, all'inizio quelli che erano particolarmente portati in questo campo a poco a poco diedero vita alla poesia con le proprie improvvisazioni» (trad. di G. PADUANO).

alcuni autori giunsero a un'interpretazione differente dell'aspetto musicale della poesia, e nel caso in questione è esemplare una pagina del Trissino:

La poetica adunque, come nel principio dell'opera dissi, è tutta imitazione, la qual cosa fu prima da Platone ingegnosamente considerata, e poi da Aristotele dottamente affermata, perciocché se volemo considerare le cause della generatione e cominciamento di essa, le troveremo essere due, e tutte due naturali, l'una delle quali è che lo imitare è naturale all'huomo da fanciullo insuso, l'altra è che le rime et il canto ci sono dati dalla natura. [...] Che le rime, poi, et il canto over harmonia ci siano naturali, credo che ad ogniuno, quantunque di mediocre ingegno, possa essere manifesto, conciosiacosa che non si truovi huomo alcuno sì rustico e dalla vita civile tanto alieno, né donna alcuna, né fanciullo, che non habbiano alcuna volta da se stessi, senza che alcuno gli insegni, cantato e che non cantino con alcune loro misure e tempi, le quali come habbiamo di sopra mostrato si dimandano rime¹.

La *quinta divisione della poetica* è, com'è noto, in gran parte una traduzione quasi letterale della *Poetica* aristotelica con qualche spunto personale di Trissino. Il brano riportato mette in luce proprio il modo in cui l'idea del trattato greco viene amplificata. Così dopo aver riferito, fedelmente al modello, che la poesia si fonda su due *cause naturali*, ossia l'imitazione e la melodia, ne approfondisce lo studio e, a proposito della seconda, pone in risalto il carattere innato che le appartiene. Aristotele aveva parlato di un indefinito senso del ritmo e Trissino riprende questo concetto, sforzandosi di esplicitarlo tramite la rappresentazione di un canto che è proprio dell'uomo in quanto tale, indipendentemente dal fatto che si tratti di un fanciullo, di una donna o di un incolto contadino.

È contro questa lettura che muove allora Patrizi quando afferma che non intende riferirsi al canto che *molti huomini spesso fanno*, ma a quello strutturato sulle parole e prodotto dalla composizione delle stesse. Questa percezione della stretta connessione fra musica e poesia si traduce nella visione di una poesia che non può prescindere dalla forma versale:

Per autorità di Platone [...] la poesia non imitazione, ma facitura, e il poeta non imitatore, ma facitore vuol inferire. Là onde il fattore della musica e de' versi fu propriamente poeta dimandato. E la musica già si vide di tre cose era composta: di canto, di armonia e di ritmo. I quali tutti e tre sopra il verso, come proprio fondamento, si regolavano e come sopra perno si rivolgevano. Perciocché il verso si cantava e alla sua misura erano fatti e posti per opera l'armoni de' suoni e i moti e i tempi de' ritmi, sì come a disteso si è già da

¹ Cfr. TRISSINO, *La quinta e la sesta...*, cit., ff. 5r-5v.

noi divisato. [...] È da tener per ferma conchiusione ch' il verso alla poesia s'è proprio ed essenziale sia, che le sia necessario. E che poesia non possa né farsi né essere senza verso, il quale è misura del canto. E la poesia cantando nacque e cantando s'andò sempre facendo e per cantarla è fatta e fu atta a cantarsi¹.

Il poeta è definito *fattore della musica e de' versi*, due elementi inseparabili in virtù dell'innegabile legame che unisce la poesia con la musica, la quale a sua volta basa la sua strutturazione ed esecuzione sul verso. Da queste premesse deriva l'indiscutibile bisogno che la poesia sia scritta in versi, senza i quali non si avrebbe modo di musicare e cantare il testo e Patrizi trova in questo il fondamento delle proprie critiche mosse nei confronti di coloro che, ancora una volta sulla base della *Poetica* di Aristotele, predicano una poesia in cui la presenza del verso è *accidentale* e non necessaria². Due esempi di questa posizione sono sicuramente Scipione Ammirato e Antonio Riccoboni. Il primo, di origine leccese, fu il fondatore dell'Accademia dei Trasformati alla fine degli anni cinquanta, ma nel 1569 si trasferì a Firenze, dove fu accolto nell'Accademia degli Alterati, presso la quale lesse due anni dopo il suo *Dedalione*. L'opera si configura come un dialogo fra Tiresia e Dedalione, a cui viene dimostrata, tra l'altro, l'indipendenza della poesia dal verso:

DE. Io vi ho inteso, Tiresia, e se ben questi discorsi han bisogno di più sottile considerazione, io per ora assai m'acqueto a quel che voi avete detto. Ma non v'incresca solvermi quest'altro dubbio, che dite il verso non esser di sostanza della poetica.

[...]

TI. Questo non meno segue per l'autorità d'Aristotele che chiama i ragionamenti socratici poetici; il che accenna ancor Cicerone non solamente di Platone, ma ancora di Democrito (benché egli riguarda al parlamento et Aristotele alla sostanza ch'è l'imitazione); quanto ancor per l'autorità di esso proprio Platone il quale dice poesia essere fingimento, avendosi a credere tutti que' ragionamenti del *Convivio*, della *Repubblica*, del *Fedro* e degli altri suoi dialoghi essere stati più tosto finti che veri. Nondimeno, perché egli partecipò più tosto del filosofo che del poeta, chiamasi filosofo, se bene l'uno e l'altro nome gli quadra. E le comedie che' volgari compongono in prosa, avendo noi in questa parte rifiutato il verso, non sono

¹ Cfr. PATRIZI, *Della poetica*, cit., vol. II, pp. 112-113.

² Cfr. *Ivi*, p. 91: «Due essendo le maniere generali del favellare e di esprimere con parole i suoi concetti, la prosa e il verso, per molti e lunghi secoli si è creduto che, non la prosa, ma il verso fosse opera propria della favella de' poeti. Ma a' di nostri huomini di non picciolo sapere si sono scoperti, i quali hanno tanto di arditezza havuto, ch'hanno detto e scritto che il verso non sia essenziale, ma accidentale alla poesia, fabricando eglino questa dottrina così nuova sopra quattro luoghi di Aristotile, come oracoli ricevuti».

perciò essi altro che poemi et i romanzi scritti da Spagnuoli e le novelle del Boccaccio, in quanto che fingono et immitano¹.

Tiresia poggia il suo ragionamento sull'autorità aristotelica e sulla concezione mimetica della poesia riscontrata anche in Platone. Ciò che conta è quindi la realizzazione dell'*imitazione*, motivo per cui Aristotele può definire poetici i dialoghi socratici di Platone, il quale partecipa perciò dello *status* sia di filosofo sia di poeta. E in egual misura sono una manifestazione poetica le commedie *che' volgari compongono in prosa*.

La prosasticità della commedia è giustappunto uno dei campi in cui interviene il secondo dei due autori che abbiamo citato, Antonio Riccoboni:

Si non usum sed rationem attendamus, profecto videbitur comoedia, et omnis poesis, versu esse conficienda, non quod versus constituat naturam poesis, sed quia sit proprium instrumentum vel vestimentum eius. Non constituit naturam poesis, quia versus sublatus diversam non reddit poesim. Nam *Oedipus* Sophoclis soluta oratione scriptus adhuc est poesis quaedam; et versus additus historiae ipsam historiam non efficit poesim. Historia enim Herodoti versibus conscripta adhuc est historia quaedam².

Il brano fa parte di una delle opere aristoteliche di Riccoboni, il *De re comica ex Aristotelis doctrina*, in cui proprio dalle indicazioni del filosofo greco a tal riguardo formula i principi basilari del comico e della commedia. Una delle indicazioni fornite è relativa al fatto che la commedia, come d'altronde ogni forma poetica, deve essere formata dai versi. Riccoboni sembrerebbe quindi porsi in netto contrasto con le affermazioni di Ammirato, se non fosse per la successiva precisazione secondo cui il verso è da impiegare in poesia semplicemente in quanto suo tipico *vestimentum* e non perché ne costituisca l'essenza. Ne è prova la vanità del tentativo di rendere poetica l'opera erodotea semplicemente trasportandola in versi o, dall'altra parte, di eliminare le tracce di poesia dall'*Edipo* di Sofocle trascrivendolo in prosa.

L'affermazione, con relativo esempio, è la pressoché letterale traduzione di un passo di Aristotele:

Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa – si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto, e in

¹ Cfr. S. AMMIRATO, *Il Dedalione o ver del poeta*, in WEINBERG, vol. II, 1971, pp. 500-502.

² Cfr. A. RICCOBONI, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, in WEINBERG, vol. III, 1972, p. 261.

versi come in prosa resterebbero comunque storia –, ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere¹.
(trad. di G. PADUANO)

Questo luogo, ripreso nel *De re comica* come in molti altri scritti della medesima scuola di pensiero, ha ripercussioni importanti anche su un altro passaggio del trattato di Riccoboni:

Quinta pars qualitatis est harmonia, et appellatur ab Aristotele maximum condimentorum, ac intelligitur per id, quod sub aurium sensum cadit, consequens poeticae, non proprium, nec necessarium, quia sine eo potest poesis existere².

La commedia viene analizzata nelle sue parti che, sempre secondo la norma di Aristotele, sono considerate in numero di sei³ e la quinta è l'*harmonia*, caratterizzata, ancora sulla scorta della fonte classica, come il *maximum condimentorum*⁴. A questo punto, però, Riccoboni aggiunge rispetto al suo testo di riferimento un dettaglio che sicuramente non è privo di conseguenze. La musica non è reputata propria della poesia né a essa necessaria, tanto da poter affermare che la stessa poesia può esistere tranquillamente pur essendo privata dell'elemento musicale. Inaspettatamente viene stravolto lo spirito della *Poetica*, la quale si limita a precisare che la musica (*μελοποιία*) è pure capace di offrire il massimo ornamento, ma la sua funzione principale resta quella di strumento di imitazione insieme alla dizione (*λέξις*). Inoltre Riccoboni oltrepassa i limiti della commedia ed espande gli effetti delle sue conclusioni a tutta la poesia. Per capire il senso di questa pagina è sufficiente ricollegarla a quella dedicata al verso, il quale è considerato un *accidente* della poesia e non una ragione fondamentale alla sua realizzazione. È chiaro che il testo risente dell'equiparazione di musica e poesia, in particolare in relazione all'aspetto versale, che coinvolge il Cinquecento, così che le peculiarità dell'una diventano quelle dell'altra, in un continuo intreccio che rende manifesta la necessità di tenere in considerazione la dialettica fra platonismo e aristotelismo per poter

¹ Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1451b.

² Cfr. RICCOBONI, *De re comica...*, cit., p. 269.

³ Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1450a: «La tragedia dunque ha necessariamente sei parti, che determinano le sue qualità: la trama, i caratteri, la dizione, il pensiero, lo spettacolo e la musica. Due riguardano i mezzi dell'imitazione, uno i modi, tre gli oggetti imitati, e oltre a questi fattori non c'è niente altro» (trad. di G. PADUANO).

⁴ Cfr. ARISTOTELE, *Po.*, 1450b: «La musica è l'ornamento maggiore» (trad. di G. PADUANO).

capire veramente anche alcune questioni di ordine musicale e il loro rapporto con quelle retoriche e poetiche.

D'altronde è lo stesso Patrizi ad avvisarci che questi autori con i quali si trova in disaccordo basano le loro dottrine sui *luoghi di Aristotile*. Si può affermare, insomma, che anche la sua concezione della musica e la relativa connessione con la poesia non prescinde dalla disputa e dal confronto dei due massimi sistemi filosofici dell'antichità. Il loro dibattito sistematico ha il suo inizio con la vasta diffusione della *Poetica* intrapresa negli anni Quaranta, tuttavia il vero avvio di questo confronto va rilevato nel primo tentativo consapevole di una loro sintesi rappresentato dal *Naugerius sive de poetica* di Fracastoro, pubblicato postumo nel 1555, ma scritto nel 1533¹. Il dialogo, nel quale Croce arriva perfino a individuare tutte le premesse della poesia contemporanea², rappresenta il superamento della concezione poetica fatta propria dall'Umanesimo sulla finalizzazione oraziana di *prodesse et delectare*³. L'autorità di riferimento per realizzare un'innovazione di tale portata è proprio la *Poetica*, dalla quale Fracastoro riprende la visione della poesia deputata alla rappresentazione dell'universale⁴. Le parole di Navagero sono a tratti una fedele riproposizione della pagina aristotelica, ma ciononostante nell'opera di Fracastoro non assistiamo alla sorta di parafrasi dal greco che è invece caratteristica della quinta e della sesta divisione della *Poetica* del Trissino. Il *Naugerius* dimostra infatti una ricezione certo non superficiale, bensì critica, dell'eredità classica, che viene rielaborata in una fusione di elementi appartenenti a diverse ideologie culturali e filosofiche perfettamente uniti nello svolgimento logico del dialogo. Così nella spiegazione dell'ispirazione poetica la fonte di riferimento

¹ Cfr. F. TATEO, *Classicismo romano e veneto*, in *SLI*, vol. IV, 1996, pp. 483-484.

² Cfr. B. CROCE, *Il dialogo del Fracastoro sulla poetica*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. III, Bari, Laterza, 1970, pp. 97-99.

³ Cfr. G. MAZZACURATI, *Per una "poetica" ambigua: rilettura descrittiva del Naugerius di G. Fracastoro*, in *Conflitti di culture...*, cit., pp. 64-66.

⁴ Cfr. G. FRACASTORO, *Naugerius sive De poetica, dialogus Hieronymi Fracastorii ad J. B. Rhamnusium*, in A. NAVAGERO, *Opera omnia*, curantibus Jo. Antonio J. U. D. et Cajetano Vulpiis, Venetiis, ex typographia Remondiniana, 1754, pp. 218-219: «Conversus in nos Naugerius ita secutus est. Video, o amici, in paucissimis illis tanti philosophi verbis illucescere, ac patefieri nobis poetae officium, ac finem. Alii siquidem singulare ipsum considerant, poeta vero universale, quasi alii similes sint illi pictori, qui et vultus et reliqua membra imitatur, qualia prorsus in re sunt, poeta vero illi assimiletur qui non hunc, non illum vult imitari, non uti forte sunt, et defectus multos sustinent, sed universalem, et pulcherrimam ideam artificis suis contemplatus res facit, quales esse deceret. [...] Poeta [...] [*imitatur*] simplicem ideam pulchritudinibus suis vestitam, quod universale Aristoteles vocat».

cambia ed è identificabile nella lettura ficiniana di Platone e della sua dottrina del *furor* divino¹. Navagero ricorda il passo dello *Ione* in cui Socrate offre la spiegazione dell'ispirazione dei poeti, i quali sono colti da una smania che è conseguenza dell'intervento della divinità. L'opera platonica è però contestata in quest'ultima parte, in quanto si accetta la visione estatica dell'atto creativo del poeta, ma non l'origine di questa estasi, che non sarebbe legata alla volontà divina, bensì alla musica. È la musica, infatti, a realizzare, grazie ai suoi *numeri*, quel rapimento dell'animo che precede l'invenzione poetica e quindi a rendere gli uomini quasi folli, come se fossero appunto in preda a una mistica comunione conoscitiva con la divinità. Fracastoro opera in questo luogo una duplice correzione: la prima, è chiaro, è rivolta al testo greco di Platone che viene criticato in maniera dichiarata; la seconda, meno evidente, è diretta, con il medesimo intento depurativo da ogni traccia ultraterrena, all'opera ficiniana. La capacità ispiratrice della musica è indubbiamente un retaggio di quel *De divino furore* che, come abbiamo, visto sarà ripreso anche da Segni e nel quale Ficino interpreta l'invasamento dei poeti come il risultato del risveglio nell'anima del ricordo di quella musica celeste, provocata dalle Muse e dal loro movimento dei cieli, di cui era partecipe prima di essere imprigionata in un corpo. L'ardente desiderio di imitare quell'armonia si realizza nella poesia, considerata la massima imitatrice dei *numeri* celesti. Nel *Naugerius* la musica è spogliata della sua provenienza divina, ma rimane la fonte atta a suscitare la creazione poetica, spinta dalla volontà di imitarne nei suoi versi i ritmi.

Fracastoro dimostra quindi una tensione a integrare suggestioni di diverse istanze culturali, una caratteristica presente anche in altri intellettuali come Bernardino Daniello, autore del dialogo *Della poetica*, opera pubblicata nel 1536 e aristotelica nella sua premessa sull'essenza della poesia e sulla suddivisione della

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 225-226: «Hinc ille, o amici, plonicus apud *Ionem* furor, quem Socrates caelitus missum putat. Non est autem Deus ullus causa furoris huius, sed ipsa musica ingentis cuiusdam atque exultantis admirationis plena, quae pulsum numeris velut aestro impotente concitum, nec sese capientem animum quatit atque id facit, quod et ecstaticis solet prae admiratione con tingere. Quem ob furorem divinos, quasi Deo tactos, et vates poetas dixere, et qui de primis rerum inventoribus tractavere, omnem poetarum originem in Deos retulere».

stessa¹. L'aristotelismo iniziale lascia però il passo a indicazioni di natura bembiana nel momento in cui la trattazione si concentra sulla *elocutio*:

Per le [voci] proprie quelle si prendono che l'uso comunemente riceve, come *cielo, sole, luna, stelle, terra, acqua, fuoco*, e simili, e l'antiche rinnovate, come è *criò e credia e despitto, Che criò questo e quell'altro emispero*. [...] Delle proprie sono da elegger sempre le più sonore. [...] Sonore chiamo quelle voci tutte che sono di maggior quantità di consonanti (dalle quali esse lor nome prendono) composte, che di vocali; come per grazia d'esempio è questa, *tromba* la quale, se ben si riguarda, vedrassi non esser men chiara, men alta e sonante di quello stormento di cui essa voce è segno. E chi negherà più alto, più grave e magnifico suono non render queste parole *soggiorno, giorno, campo, splendore, fronda, onda, strada* che queste altre (le quali pur in quel medesimo significato si prendono) non fanno: *loco, di, piano, luce, foglia, acqua, via?* Certo ch'io creda, niuno².

Daniello descrive per bocca di Trifon Gabriele, uno degli interlocutori del dialogo, le *voci sonore* e lo fa avendo in Bembo il suo punto di riferimento. Si tratta delle parole con abbondanza di consonanti piuttosto che di vocali, una caratteristica che conferisce loro un *suono più grave e magnifico* rispetto a quello posseduto dai sinonimi non egualmente sonori. L'attenzione è quindi posta non sul significato, ma sul significante, che diventa il vero discrimine al momento dell'*elezione* delle *voci*, in conformità all'insegnamento delle *Prose della volgar lingua*. Dovendo scegliere tra l'uso di *giorno* e quello di *dì*, il poeta non sarà vincolato al rispetto di una tradizione più o meno alta o al diritto di cittadinanza poetica che una parola può possedere in confronto a un'altra, ma esclusivamente alla constatazione oggettiva della maggiore sonorità del primo dei due termini. Daniello prende però le distanze da Bembo nella concezione dell'elocuzione, in quanto, nonostante la messa in evidenza della forma delle *voci*, non si rileva una capacità espressiva e semantica del suono. Ciò conduce ad accordare una preferenza aprioristica alle parole *sonore*, che hanno la sola utilità di realizzare il vero fine della *elocutio*, ossia il dilettere

¹ Cfr. B. DANIELLO, *Della poetica*, in WEINBERG, vol. I, 1970, pp. 242-243: «Come l'imitazione del dipintore si fa con stili, con pennelli e con diversità di colori (co' quali esso poi, la natura, gli atti e la sembianza o d'uomo o d'altro animale imitando, ci rende la imagine di quello al vivo somigliante), così quella del poeta si fa con la lingua e con la penna, con numeri et armonie. [...] Né vi starò io ora a raccontare, figliuoli, quale de' poemi attivo, quale misto (o comune che dir ci piaccia) e quale narrativo si chiami; e che nel primo il poeta, ora sotto l'altrui persona e quando negli altri duo sotto la sua e l'altrui mescolatamente, e quando la sua solamente, ragioni o favelle; né come o quando o qual si fosse la cagione per la quale alla tragedia et alla comedia fossero primieramente dagli loro inventori medesimi tai nomi, le persone, i cori, i prologhi e la moltitudine degli istrioni attribuite».

² Cfr. *Ivi*, pp. 278-280.

l'animo e le orecchie di chi legge o ascolta¹. Nonostante la presenza di Bembo, allora, siamo di fronte a una differente valutazione della cura dell'aspetto formale del testo, essendo nell'autore veneziano il fulcro della composizione poetica, laddove in Daniello ne è, con intendimento evidentemente classico e oraziano, il completamento volto soprattutto al diletto, una precisazione che lascia trasparire una delle tracce aristoteliche presenti nel *Della poetica*².

L'opera di Daniello è dunque un altro esempio, dopo quello di Fracastoro, della convivenza di elementi culturali differenti e non ancora perfettamente delineati, che invece troveranno una definizione precisa, con conseguente reciproca inconciliabilità, proprio dalla fine degli anni trenta in poi. Sono infatti questi gli anni in cui si diffonde in maniera decisa la *Poetica* di Aristotele, dando vita a un vero e proprio culto per le sue idee e a un irrigidimento delle posizioni, lungo tutto il corso del Cinquecento, dei suoi seguaci e di coloro che invece se ne distaccavano. Rispecchia adeguatamente questa situazione la critica mossa da Patrizi nei confronti di Castelvetro:

Ora questo furore poetico, ch'era da tutta l'antichità stato abbracciato, e tenuto essere stato in molti poeti, e havere in loro maraviglie adoperato, uno de' moderni sponitori della *Poetica* d'Aristotile è stato ardito di negarlo, e di annullare in tutto questa credenza cotanto antica, e di farla credere per vana si è brigato. E per ch'egli si vedea le parole di Aristotile essergli contrarie e l'autorità grande e molta di Platone, inventò via per iscapar loro dalle mani. E le parole di Aristotile che sono: *Διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μαλικοῦ*, «perciò la poetica è dello eufio o del manico», cioè o del bene attovi per natura o dello infuriato, acconciò, o sconciò, a suo talento; e fece là dove dice: – O del manico – quella *o* che dicesse *no* e fecene un sentimento negativo. «Perciocché la poetica è del ben attovi da natura e non dello 'nfuriato»³.

Patrizi sta esponendo la teoria del *furor* divino ispiratore dei poeti e nel corso della trattazione accusa Lodovico Castelvetro, *uno de' moderni sponitori della «Poetica» d'Aristotile*, di aver forzato e distorto la traduzione del testo greco a

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 272-273: «Così lo scrittore et il poeta [...] dee sempre quel soggetto cercare che esso giudichi atta e convenevole materia a quella forma ricevere, ch'esso poi di darle con lo scrivere s'apparecchia. Né basta ancora questo così fatto ritrovamento di materia, s'ella non si dispone e non s'ordina poi, e non si pulisce et orna somigliantemente con le più elette parole et artificiose, in maniera che non pure perfezione alcuna aggiugnere ma desiderar le si possa maggiore. E così, come quella statua od imagine gli occhi de' riguardanti in essa grandemente diletta, fa bisogno che questa scrittura o poema non solamente l'orecchie ma l'animo eziandio empia et appaghi de' leggenti o vero degli ascoltanti».

² Cfr. MAZZACURATI, *Prologo e promemoria...*, cit., pp. 34-35.

³ Cfr. PATRIZI, *Della poetica*, cit., vol. II, p. 9.

causa di un'incongruenza nell'ambito della presunta incompatibilità fra la dottrina platonica e quella aristotelica. Castelvetro in effetti non accetta la lezione tradita e propone una variazione che lo porta a tradurre: *Per la qual cosa la poetica è da persona fornita di buona natura e non da furiosa*¹. Attribuendo ad altri la frode intellettuale di cui in realtà è colpevole egli stesso, afferma che in luogo della disgiuntiva ἢ (*oppure*) l'originale greco presentava sicuramente la negazione οὐ (*non*): il testo, secondo Castelvetro, sarebbe stato corrotto da coloro che credevano all'esistenza del *furor* poetico e non accettavano che Aristotele avesse detto il contrario negando questa possibilità; al massimo viene concesso che la ἢ possa essere intesa, secondo l'uso omerico, come *μᾶλλον ἢ (piuttosto che)*². Patrizi quindi ci offre una testimonianza dell'ostinata categorizzazione filosofica e culturale rilevabile nel XVI secolo, che non può non essere tenuta in considerazione per una corretta valutazione delle fonti sia letterarie sia musicali, particolarmente in virtù della corrispondenza, già messa in evidenza precedentemente, di poesia e musica.

La stessa teoria musicale aveva avviato nel 1477, anno della pubblicazione del *De arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris, un processo di elevazione delle proprie discussioni al fine di farle rientrare nei canoni di una vera e propria *ars*, in grado di confrontarsi dialetticamente e individuare principi comuni con le altre arti, prime fra tutte la poesia³. È allora inevitabile che le questioni filosofico-letterarie coinvolgano anche il sistema musicale ed è da questa prospettiva che cercheremo di cogliere il senso delle osservazioni di Vincenzo Galilei:

BAR. Se il fine de' moderni pratici è (come essi dicono) il dilettere con la diversità delle consonanze il senso dell'udito [...] lascisi questo fine del dilettere con la diversità de' loro accordi ad essi strumenti, perché sendo

¹ Cfr. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di W. ROMANI, vol. I, Bari, Laterza, 1978, p. 476.

² Cfr. *Ivi*, p. 486: «La poesia è trovamento e essercitamento della persona ingegnosa, e non della furiosa, come dicevano alcuni, non essendo il furioso atto a trasformarsi in varie passioni, né sollicito investigatore di quello che si facciano e dicano i passionati. Ma è da porre mente che al parer mio ha errore nel testo, perciocché ἢ *μανικοῦ* vuole essere scritto οὐ *μανικοῦ*. Né è maraviglia che di οὐ si sia fatto ἢ da coloro li quali avevano già bevuta quella opinione del furore poetico, la quale fu introdotta nelle menti degli uomini per quella via per la quale dicemmo di sopra e è con questo argomento riprovata da Aristotele. Egli è vero che si potrebbe ancora ritenere la lettura ἢ *μανικοῦ* senza scostarsi molto dal predetto sentimento, se sporremo ἢ per *μᾶλλον ἢ*, sì come si truova usato appresso Omero, [...] cioè “la poetica è più tosto da persona ingegnosa che da furiosa”; ma perché ἢ posto in luogo di *μᾶλλον ἢ* pare essere più proprio del verso che della prosa, ci atterremo a quello che abbiamo prima detto».

³ Cfr. E. E. LOWINSKY, *La musica rinascimentale vista dai musicisti del Rinascimento*, in *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, a c. di M. PRIVITERA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, p. 171.

privi di senso, di moto, d'intelletto, di parlare, di discorso, di ragione et d'anima, non sono di più oltre capaci. Ma gli huomini che sono dalla natura stati dotati di tutte queste belle nobili et eccellenti parti cerchino col mezzo di esse non solo di dilettere, ma, come imitatori de' buoni antichi, di giovare insieme, poiché acciò sono atti; perché altramente facendo, fanno contro la natura che è ministra di Dio. Gli huomini giuditiosi et dotti non si appagano, a guisa della imperita moltitudine, del semplice piacere che trae la vista nel riguardare i colori et le forme diverse degli oggetti, ma dell'investigare appresso qual sia la convenienza et proporzione che hanno insieme quelli accidenti, et così parimente la proprietà et natura loro. Nell'istessa maniera adunque dico non bastare semplicemente dilettersi de' varij accordi, che si odono tra le parti delle cantilene musiche, se non s'impara ancora con qual proporzione di voci siano fra di loro congiunti, oltre alle altre importanti et necessarie considerationi, per non esser come quel semplicista che per la sua semplicità non sa delle piante altra cosa che 'l nome. E tali sono la più parte di quelli che hanno hoggi appresso il vulgo nome di musici, tra l'impertinenze et novità de' quali si annovera ancora quella del trasportare alcuna volta verso il grave o verso l'acuto, a guisa che sogliono i periti organisti, per comodità del coro per un tuono o per una terza o per altro intervallo, col mezzo de' segni accidentali, i canti prima composti per movimenti naturali cantabili et comuni, in corde forestiere, incantabili fuore d'ogn'ordinario et piene d'artificio, non per altro che per haver campo più largo di predicare se stessi et le cose loro (a meno di essi intendenti) per miracoli. Oltre che non sono mancati et non mancano tra' più famosi, di quelli che hanno prima composte le note secondo i loro capricci et adattatovi poi quelle parole che è paruto loro, senza haver fatto alcuna stima che tra le parole et le note sia la medesima o maggiore disformità di quella che si è detta essere tra il dithirambo et l'harmonia doria. [...] Non ha altro d'ingegnoso et di raro il moderno contrapunto che l'uso delle dissonanze, quando però esse sono con i debiti mezzi accomodate et con giuditio resolute, et in oltre il vago et leggiadro delle consonanze, l'un et l'altre delle quali all'espressione de' concetti per imprimer gli affetti nell'uditore, non solo sono di sommo impedimento, ma pessimo veleno, et la cagione è questa: la continua delicatezza della diversità degli accordi, mescolata con quel poco d'aspro et amaro delle varie dissonanze, oltre a mille altre soperchie maniere d'artificio che con tanta industria sono andati cercando i contrapuntisti de' nostri tempi per allettare l'orecchie, le quali di raccontare si lasciano per non esser tedioso, sono, come ho detto, di sommo impedimento a commuovere l'animo ad affettione alcuna, il quale occupato et quasi legato principalmente con questi lacci di così fatto piacere, non gli danno tempo d'intendere non che di considerare le mal profferite parole. [...]

STR. Pare da quello che fin a qui detto havete si raccolga, tra le altre molte importanti cose, che la musica d'hoggi per l'ispressione de' concetti dell'animo col mezzo delle parole non sia di molto valore¹.

¹ Cfr. GALILEI, *Dialogo della musica...*, cit., pp. 86-87.

Se Zarlino con le sue *Istitutioni harmoniche* si era dimostrato il più grande sostenitore della polifonia cinquecentesca, di cui individua il massimo esponente nel suo maestro Adrian Willaert, Vincenzo Galilei ne è il più acerrimo detrattore. In realtà proprio un altro allievo di Willaert, Nicola Vicentino, muove nel 1555, contemporaneamente alla pubblicazione dell'opera di Zarlino, le prime critiche sistematiche al madrigale con la redazione de *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Anch'egli, come farà Galilei, parte dalla teoria musicale greca, ma non ne possiede una conoscenza sufficientemente approfondita, così che la sua proposta, difficilmente applicabile, si realizza nell'impiego del complesso genere enarmonico nell'ambito della musica moderna con lo scopo di ottenere l'espressione musicale di *concetti e passioni*¹. Galilei, invece, va pure oltre questo modello ibrido e si scaglia contro l'intero impianto musicale disposto da Zarlino, compresi i rapporti numerici degli intervalli armonici da lui individuati, in quanto questi sono passibili di revisione semplicemente considerando non la lunghezza, ma la tensione di una corda impiegata per produrre suoni e determinarne le proporzioni fisiche².

Nel passaggio del *Dialogo* sopra riportato Giovanni Bardi chiarisce a Piero Strozzi che i moderni musicisti non riescono a provocare nessun altro effetto nei loro uditori se non uno sterile diletto. Il motivo di questa loro limitazione è da ricercare nell'impiego quasi insensato di diversi accordi posti in una sequenza tale, da confondere in un'unica composizione musicale le diverse caratteristiche etiche e affettive dei modi armonici ereditati dall'antichità. In conseguenza di questa congerie e delle *mille altre soperchie maniere d'artificio*, gli animi dei fruitori del madrigale sono imprigionati e catturati – Galilei usa proprio il termine *lacci*, con riferimento al campo semantico della caccia – dai vincoli *di così fatto piacere*, il quale impedisce loro di passare al successivo livello di ascolto, relativo alla

¹ Cfr. N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, appresso Antonio Barre, 1555, ff. 85v-86r: «Con la musica che hora s'usa non si può scrivere alcuna canzone franzese, né tedesca, né spagnuola, né ungara, né turca, né hebrea, né d'altre nationi, perché i gradi et salti di tutte le nationi del mondo, secondo la sua pronuntia materna, non procedono solamente per gradi di tono e di semitoni naturali et accidentali, ma per diesis e semitoni e toni e per salti enarmonici; sì che con questa nostra divisione havremo accomodato tutte le nationi del mondo, che potranno scriver i loro accenti e comporli a quante voci a loro parerà. Perché la musica fatta sopra le parole non è fatta per altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli effetti di quelle con l'armonia».

² Cfr. *Music theory from Zarlino to Schenker*, a c. di D. DAMSCHRODER e D. RUSSELL WILLIAMS, Stuyvesant, Pendragon Press, 1990, p. 98.

comprensione delle parole e del significato del testo. Lo Strozzi conclude infatti che questa tipologia di musica è, nonostante ciò che andavano professando i suoi teorizzatori, assolutamente inadeguata all'*ispressione de' concetti dell'animo*, a causa delle *mal profferite parole*. Con quest'ultima critica Galilei intende alludere alla tecnica della fuga e all'inseguimento da essa provocato delle diverse voci di una struttura polifonica, le quali con i loro incroci confondevano inevitabilmente i versi musicati¹, dimostrando che l'elemento testuale del componimento era condizionato da quello musicale.

La pagina di Galilei assume connotati culturali indubbiamente interessanti se accostata alle osservazioni presenti nel *Dialogo della retorica* di Speroni:

Perciò che 'l poeta altro non vuole che dilettarne e l'oratore dilettaudo ci persuade, però è mestieri che le parole dell'oratore totalmente si confacciano a' concetti significati e che i numeri della prosa, cioè il principio, il mezo e il fin suo, vada a pparo col mezo e col principio delle sentenzie: il che de' versi non adiviene, i cui numeri non da concetti dell'intelletto ma da balli, suoni e canti son dependenti².

Oratoria e poesia condividono la capacità di dilettere, ma mentre la prima si serve del diletto per raggiungere il suo vero scopo che è la persuasione, la seconda pone lo stesso diletto come proprio fine. Il fattore discriminante in tale distinzione è la presenza del verso, che nel corso del Cinquecento abbiamo visto essere identificato con la musica e trattato con le stesse modalità, così come testimonia anche Speroni, il quale precisa che i *numeri* dei versi dipendono *da balli, suoni e canti*. Questa considerazione non implica semplicemente il rilievo dato al diletto, ma ha anche conseguenze sulla struttura testuale. In prosa le parole devono concordare unicamente con i *concetti significati*, badando a fare in modo che la loro disposizione segua l'ordine argomentativo del discorso, unico modo per ottenere la massima chiarezza espositiva e quindi per essere persuasivi e convincenti; la collocazione delle *voci* in poesia dipende dalla musica, perciò non sono tenuti in considerazione i loro significati, ma le caratteristiche ritmiche, in base alle quali viene a crearsi il cosiddetto *ordo artificialis*. Si indica con questa definizione la

¹ Cfr. GALILEI, *Dialogo della musica...*, cit., p. 83: «Fin al tempo di quel Divino Filosofo si costumava per alcuni di cantare et sonare in consonanza, ma non che mai profferissero l'istesse sillabe della medesima parola uno dopo l'altro, o che eglino guastassero et rompessero l'ordine et la misura de' versi come hoggi si costuma».

² Cfr. SPERONI, *Dialogo della retorica*, cit., p. 673.

costruzione sintattica, propria della poesia, che vede stravolgere le normali consuetudini strutturali del linguaggio per assecondare le esigenze ritmiche e metriche del testo. Speroni associa chiaramente l'*ordo artificialis* non solo alla metrica, ma alla musica in tutte le sue manifestazioni, e nota che questa dipendenza della forma del testo da norme musicali provoca il conseguimento di un unico risultato che è il diletto, a discapito della trasmissione dei significati e della capacità di persuasione. Nel *Dialogo della retorica* possiamo allora notare lo svolgimento di due riflessioni: la prima è quella relativa alla caratterizzazione della poesia come disciplina atta al solo diletto; la seconda invece prende spunto dall'influenza esercitata dalla musica sulla disposizione testuale che vede così reciso il suo legame con il senso del testo.

La lettura delle analisi di Speroni riguardo alla poesia e al verso non offre impressioni differenti da quella dell'opera di Galilei, in quanto entrambi lamentano la tensione pressoché esclusiva al diletto, ossia l'unico effetto ottenibile nel momento in cui il ruolo principale è affidato alla musica che interviene anche nel campo linguistico condizionandone l'ordine e le leggi. Sembra allora che la concezione musicale di Galilei, relativamente al madrigale, rientri nell'ideologia culturale di Speroni e, più ampiamente, in quella aristotelica, di cui Speroni è rappresentante e propugnatore tramite la sua attività nell'ambito dell'Accademia degli Infiammati. Daniele Barbaro, uno dei fondatori del consesso padovano, conferma tale ipotesi nel suo dialogo *Della eloquenza*:

ARTE. Tu vuoi tutta fiata porgere diletto col parlar soavissimamente, a guisa di delicata vivanda acconciando i numeri, il suono e l'armonia delle voci esprimenti cose piacevoli e grate ai sensi umani?

AN. Io vorrei più a dentro penetrare, né tanto esser sollecita di piacere alle orecchie quanto di giovare all'animo. E però dimmi se hai più parti, quasi figliuole, cui si convenga la cura del ragionare¹.

Il trattato, pubblicato nel 1557, ha come protagonisti l'Arte, la Natura e l'Anima, che in seguito al dono di un corpo da parte delle prime due prenderà il nome di Dinardo. Nonostante l'apparente impostazione platonica, il dialogo approfondisce tematiche appartenenti al sistema aristotelico e nel passaggio in questione l'Arte propone all'Anima di apprendere le tecniche per gestire gli aspetti

¹ Cfr. D. BARBARO, *Della eloquenza*, in WEINBERG, vol. II, 1971, p. 341.

sonori e ritmici del linguaggio, ma l'offerta viene prontamente rifiutata. Il motivo della renitenza è dato dalla volontà dell'Anima di andare oltre il semplice *piacere alle orecchie* e giungere al giovamento dell'animo. Abbiamo perciò, ancora una volta, un esempio del modo in cui l'ambiente aristotelico intendeva il suono e la sua presenza nel linguaggio, ossia uno strumento di puro diletto sensoriale senza alcuna possibilità di giovamento, in perfetta sintonia con la classificazione del madrigale operata da Galilei. Il musicista toscano, infatti, trovava riprovevole che gli autori polifonici non cercassero le cagioni delle loro azioni musicali per riuscire a risultare utili per gli animi di chi li ascoltava, una critica che aveva alla base l'*auctoritas* della distinzione platonica, presente nel *Gorgia*, fra l'efficacia della *τέχνη* e il piacere dell'*ἐμπειρία*, un riferimento che, come abbiamo già rilevato, sarà colto e messo in evidenza da Tasso nella *Cavaletta* proprio in relazione a considerazioni di carattere musicale.

Il testo di Barbaro mette inoltre in luce un altro nesso fra le discussioni aristoteliche e la natura del madrigale:

Gli orecchi, aspettanti l'ordinato e consueto ritorno, più al suono che al sentimento si *danno*, cosa assai chiara et attesa nei versi, il numero de' quali usato è conosciuto più dall'arte che dalla natura procedente. [...] Di esso numero gli orecchi fanno giudizio in quanto al sentimento del piacere e del dispiacere, per esser naturale a ciascuno la dilettazione de' sensi, e l'intelletto solo come ti dissi ne cerca la cagione¹.

Il *numero* dei versi scaturisce *più dall'arte che dalla natura*, ma è diretto a stimolare l'udito, quindi presuppone una duplice azione, dei sensi e dell'intelletto. Anche in questo caso, infatti, è affermata in modo chiaro l'unica facoltà posseduta dal ritmo versale, ossia quella di dilettere, ma viene aggiunto il particolare intellettuale, riconducibile alla maggiore pertinenza al campo d'azione dell'arte che a quello della natura. Si tratta di un luogo che obbliga a un approfondimento: l'uso dell'intelletto non implica una diversa concezione del ritmo e della musica, in quanto il loro scopo rimane ugualmente quello del *piacere*; semmai siamo di fronte a un'esaltazione della loro finalità, in virtù di una consapevolezza razionale che porta a comprendere l'origine di tale diletto e a usare tecniche, figlie dell'arte, per riuscire a gestirlo. È una manifestazione del fenomeno che porterà nel corso del

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 386-387.

secolo a interpretare il tecnicismo aristotelico in chiave edonistica¹. Il riscontro con Galilei è evidente nelle sue critiche alla pratica musicale moderna che, invece di servirsi del giudizio razionale per risultare utile ai fruitori di una composizione armonica, ha trovato *mille altre soperchie maniere d'artificio per allettare l'orecchie*. Gli aristotelici, dunque, avevano una concezione dilettevole della musica, che realizzava questa sua natura grazie a un tecnicismo ricercato, con chiare radici nell'intellettualismo boeziano². L'autore del *De institutione musica*, infatti, aveva suddiviso coloro che hanno a che fare con la musica in tre categorie, gli esecutori, i poeti e i *musicus*, riconoscendo a questi ultimi soli la dignità di veri musicisti, in conseguenza della loro comprensione a livello intellettuale, e non semplicemente pratico, della disciplina musicale. Il retaggio di Boezio nella polifonia cinquecentesca è riconosciuto da Galilei, né certamente ne facevano mistero i trattatisti dell'epoca, quale per esempio Gaffurio:

Et si naturam hominibus ad percipiendam musicen haud parum conferre credimus, doctrinam tamen plurimum valere existimandum est. [...] Quoddam enim naturae credimus esse momentum nanque et ignari et aves ipsae natura duce sine doctrina cantare noscuntur, sed consumatum et adequatum musicum plus doctrinae debere conspicimus quam ipsi naturae. [...] Per plurimum itaque interest cantor ne quispiam sit an musicus, imo affirmare ausim musicum naturam ipsam in vocis modulatione atque emendatione studio diligentia atque industria superare posse. [...] Quod et Fabio placuit ubi probat musicen ne ullo quidem modo citra artem consistere posse³.

Il sesto capitolo del primo libro della *Theorica musicae* presenta il sintomatico titolo *Plus confert musico ars quam natura*, in cui si ripropone l'aristotelica

¹ Cfr. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole...*, cit., pp. 153-155.

² Cfr. BOEZIO, *Mus.*, I, 34: «Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur, aliud fingit carmina, tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt, quoniam famulantur, ut dictum est [poco prima, all'inizio del capitolo, Boezio aveva scritto che *artificium corporale quasi serviens famulatur, ratio vero quasi domina imperat*]: nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius speculationis expertes. Secundum vero musicam agentium genus poetarum est, quod non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen. Atque idcirco hoc quoque genus a musica segregandum est. Tertium est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi».

³ Cfr. GAFFURIO, *Theorica musicae*, I, VI, cit., pp. 62-64.

contrapposizione fra arte e natura e la dichiarazione di superiorità della prima sulla seconda. Nella pagina di Gaffurio il pensiero di Aristotele e quello di Boezio si combinano nella descrizione di un musicista che, nonostante l'eventuale presenza di una disposizione naturale, non può fare a meno dello studio e della dottrina nell'accostarsi alla musica. Anzi, è affermato in maniera esplicita che proprio grazie allo studio il *musicus* può superare la natura nel modulare la voce.

Il controllo razionale e tecnico della composizione musicale si realizza in uno dei passaggi più complessi della polifonia del XVI secolo, che è quello di una corrispondenza fra le caratteristiche del testo e della sua veste melodica e ritmica¹. Si è visto che una dei principali aspetti del madrigale è l'abolizione della gerarchia delle voci, che acquisiscono quindi la medesima importanza e il medesimo peso all'interno del tessuto compositivo, provocando difficoltà legate alla gestione metrica. Difatti, se precedentemente era sufficiente concentrarsi sulla costruzione della voce principale, per la quale le altre fungevano da armonia di accompagnamento, con il madrigale ogni voce presenta un trattamento indipendente del testo, che viene così intaccato nella sua struttura formale, una problematica evidentemente inevitabile e affrontata anche dai più grandi compositori come Orlando di Lasso². Le prime fasi della storia del genere madrigalesco, in realtà, dimostrano una certa noncuranza e disinteresse per la questione e i musicisti operano le loro scelte in autonomia rispetto ai versi musicati, seguendo le proprie regole senza farsi troppo influenzare da altri fattori³. È un esempio di questa tendenza Arcadelt, di cui Martha Feldman riporta la partitura destinata alla prima quartina del sonetto 15 del *Canzoniere* petrarchesco, *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo*⁴:

¹ Cfr. G. TOWNE, *A systematic formulation of Sixteenth-Century text underlay rules (part I of II)*, in «Musica disciplina», XLIV, 1990, p. 256.

² Cfr. H. LEUCHTMANN, *Correct and incorrect accentuation in Lasso's music: on the implied dependance on the text in classical vocal polyphony*, in *Orlando di Lasso studies*, a c. di P. BERGQUIST, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 227.

³ Cfr. BOMBI, *Sul ruolo dei ritmi versali...*, cit., p. 204.

⁴ Cfr. FELDMAN, *The composer as exegete...*, cit., p. 230.

25

gir ol - tra, di - cend` oy - mè las - so, Poi

gir ol - tra, di - cend` oy - mè las so, Poi

gir ol - tra, di - cend` oy - mè las - so, Poi

gir ol - tra, di - cend` oy - mè las - so, Poi

Le misure 22-26 si riferiscono a quasi l'intero quarto verso del sonetto (*che 'l fa gir oltra, dicendo, «oimè, lasso!»*). Fino a *oltra* si rileva un trattamento omofonico del testo, adeguato alla comprensibilità della lirica, ma nella misura 23 inizia uno sfasamento delle voci che si protrae per tre misure, finché nella 26 non si rientra nell'omofonia precedente. È chiaro che una tale armonizzazione del segmento testuale *dicendo, «oimè, lasso!»* provoca uno stravolgimento metrico, con gli accenti delle quattro parti dell'armonia congiunti in una struttura ritmica sicuramente diversa da quella dell'endecasillabo, il quale ritroverà il proprio numero solamente nella misura 26¹. Simili situazioni sono indicative di un atteggiamento di arroganza con cui i musicisti si pongono nei confronti del testo – Monteverdi con la sua *seconda pratica* prenderà le distanze proprio da queste abitudini e dichiarerà che la musica deve essere una fedele seguace del testo – e nel corso degli anni si tenterà di porvi rimedio sia sul versante teorico sia su quello compositivo. Da una parte, infatti, Zarlino si propone di intervenire su tutti quei difetti e quei problemi risolti dall'azione di Willaert e organizza in maniera sistematica le operazioni del maestro. Una delle pratiche sottoposte a regolarizzazione è quella della destrutturazione del testo, che, come abbiamo già avuto modo di vedere, portava i musicisti a isolare sezioni dei versi musicati per riproporle spesso in maniera iterata. In questo caso l'indicazione di Zarlino è quella di non ripetere sillabe o parole, ma sezioni di senso compiuto, così da rispondere anche a urgenze linguistiche e non unicamente musicali². Dall'altra parte si pone l'opera di Cipriano de Rore, considerato certamente non senza motivo l'iniziatore di quella che sarebbe stata la *seconda pratica*. Egli può essere associato a personalità

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 208-209.

² Cfr. LEWIS, *Zarlino's theories...*, cit., p. 263.

come Giovanni Bardi o Claudio Monteverdi per i suoi tentativi di riprodurre musicalmente i diversi aspetti, sia semantici sia strutturali e formali, dei testi trattati¹. Una delle sue creazioni più celebri, il madrigale *Anchor che col partire*, è illuminante riguardo al modo di operare di Cipriano, il quale tenta quasi di riproporre le caratteristiche proprie dei brani di Verdelot e struttura perciò le quattro voci in modo da ottenere la massima chiarezza di espressione testuale².

Nonostante questi tentativi il madrigale mantiene tuttavia la propria natura improntata sulla duplice ideologia boeziana e aristotelica, che lo porta a manifestare due tendenze, l'una conseguente all'altra: il tecnicismo e l'indipendenza teorica. È infatti indubbio che per quanto l'indicazione di Zarlino si proponga di preservare la funzione semantica del testo, lascia comunque al compositore la possibilità di intervenire su di esso e piegarlo alle proprie esigenze. Allo stesso modo, Cipriano, sebbene tenti un approccio differente rispetto ai musicisti contemporanei, non può evitare che l'impianto polifonico del madrigale snaturi le qualità metriche e ritmiche dei versi. Si ripresenta, in effetti, la questione sollevata da Speroni sull'*ordo artificialis* poetico, con lo stravolgimento della costruzione sintattica interna ai versi provocato dalla presenza musicale: sia nella concezione aristotelica della poesia sia nel genere madrigalesco la musica va a interferire in vari modi nelle operazioni di competenza più propriamente poetica.

Le osservazioni fin qui raccolte consentono di trarre alcune prime conclusioni sul rapporto fra Bembo e la musica del suo secolo. Indubbiamente, come si è già avuto modo di sottolineare, le *Prose della volgar lingua* hanno avviato un processo sviluppatosi nel corso di tutto il Cinquecento in grado di mutare il modo di intendere la poesia, che viene così trattata con strumenti e mezzi speculativi musicali e che dalla musica riceve anche categorie teoriche. È allora valida l'intuizione di Mace che vede nel testo bembiano indicazioni poetiche con sfumature musicali. Trova invece difficoltà la sua proposta circa l'influenza che l'autore veneziano avrebbe avuto sulla nascita del madrigale. Quest'ultimo, infatti,

¹ Cfr. S. LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, p. 35.

² Cfr. L. LOCKWOOD, *Text and music in Rore's madrigal «Anchor che col partire»*, in *Musical humanism and its legacy. Essays in honor of Claude V. Palisca*, a c. di N. K. BAKER e B. R. HANNING, Stuyvesant, Pendragon Press, 1992, p. 248.

dimostra chiaramente di essere diretto discendente di quell'intellettualismo boeziano applicato alla polifonia portato in auge dalla Scuola franco-fiamminga. D'altronde abbiamo fatto riferimento a primi tentativi di tradurre musicalmente i testi già con Dufay e Ockeghem, quasi un secolo prima della pubblicazione delle *Prose*; se a questo dato si aggiungono i risultati delle ricerche di Fenlon e Haar sulla tradizione musicale manoscritta, risulta più che plausibile che il madrigale trovi le proprie origini nell'insegnamento dei grandi musicisti d'oltralpe. Un ulteriore fattore contrario allo studio di Mace è rappresentato dalle testimonianze dirette che il Cinquecento ci ha lasciato e in cui è evidente che il madrigale viene caratterizzato con tutte quelle proprietà poetico-musicali tipiche degli ambienti aristotelici, iniziando fin dalle prime discussioni sistematiche all'interno dell'Accademia degli Infiammati, quindi sicuramente non identificabili nelle concezioni di Bembo. Le critiche mosse da Galilei inquadrano il madrigale proprio in questo tipo di cultura, in cui la musica è un elemento di diletto e per di più esterno alla poesia, mentre, come abbiamo visto dalle discussioni fra Patrizi e gli interpreti della *Poetica* di Aristotele, vi era un altro indirizzo culturale che considerava musica e poesia una sola forma artistica.

In effetti l'atteggiamento dei madrigalisti, con i loro interventi sui testi, è esattamente quello di chi concepisce la composizione musicale come una struttura aggiunta alla base poetica. Questa precisazione ci consente di formulare un'ipotesi conclusiva relativa a un possibile percorso inverso rispetto a quello tracciato da Mace, cioè con il madrigale che ha, non originato, ma sicuramente appoggiato un settore degli studi poetici del Cinquecento, quello delle sperimentazioni di metrica barbara. In realtà la poesia italiana moderna concepita nell'ambiente umanistico del secondo Quattrocento nasce all'insegna di questi barbarismi, in quanto nel 1441 il Certame coronario prevede che i poeti si sfidino con componimenti basati su schemi metrici classici, dando vita anche a fenomeni emulativi che porteranno autori come Niccolò Lelio Cosmico a coltivare la strofe saffica applicata alla lirica volgare¹. La scelta della saffica è inizialmente guidata soprattutto dalla facile corrispondenza fra il ritmo dell'endecasillabo saffico minore di cui si compone e quello

¹ Cfr. B. BARTOLOMEO, *I primi esperimenti di metrica barbara nel Quattrocento. La saffica volgare di Niccolò Lelio Cosmico*, in «Stilistica e metrica italiana», I, 2001, p. 139.

dell'endecasillabo volgare¹, ma la maturazione artistica e teorica della poetica italiana porta addirittura sul finire del Cinquecento a manifestazioni talmente ardite, da presentare forme metriche al di fuori qualunque tradizione, quali quelle presenti nel *Rabisch* di Giovanni Paolo Lomazzo². Fra l'imitazione quattrocentesca della metrica classica e le innovazioni del Lomazzo si pone l'esperienza di Claudio Tolomei e della sua *nuova poesia toscana*. Tolomei aveva già anticipato le sue idee di una metrica volgare a base quantitativa, e di un legame di questa con la musica, nel *Cesano*, pubblicato nel 1555, ma composto nella seconda metà degli anni venti a Roma³. È però nel 1539 che vengono codificate le *regole de la nuova poesia toscana*, con una raccolta di liriche, corredata da indicazioni teoriche, curata da Cosimo Pallavicino, in cui viene dimostrato come sia possibile applicare le regole e gli schemi della metrica classica alla poesia moderna⁴. La frequentazione della curia romana, negli anni in cui essa era uno dei centri di produzione madrigalistica insieme a Firenze, è un elemento biografico e culturale fondamentale per capire che la proposta di Tolomei presenta verosimilmente connessioni con il madrigale e possa addirittura averne tratto ispirazione. Nei *Versi et regole de la nuova poesia toscana* viene detto in maniera esplicita che la metrica barbara è connessa con la musica⁵, ma già nel *Cesano* ciò era chiaro e addirittura troviamo un legame indubbio con il madrigale:

¹ Cfr. M. MANCINI, *L'imitazione dei «sistemi» di Orazio nella poesia italiana*, in *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Roma, Vecchiarelli, 2000, p. 11.

² Cfr. S. BARELLI, *Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli «Accademici della Valle di Blenio»*, in «Italianistica», XXIV, 1, 1995, p. 101.

³ Cfr. C. TOLOMEI, *Il Cesano de la lingua toscana*, a c. di O. CASTELLANI POLLIDORI, Firenze, Olschki, 1974, p. 138: «Havevano i Romani, sì come i Greci, ne le lor sillabe tempo breve e lungo, onde se ne tesseva la vaghezza de' lor versi, perché altre sillabe eran longhe, altre brevi, altre comuni. Questa differenza non si scerne hoggidì ne le parole Toscane, perché egualmente e con una stessa misura di tempo par che sieno da ciascun proferite. E per questo ne' versi nostri non si pon cura a' tempi lunghi o brevi, ma solo a la consonanza de le rime e 'l numero de le sillabe, con li accenti suoi in quei luoghi che creano l'harmonia del verso. Benché (e forse non senza ragione) io stimi che ancora ne la lingua nostra vi sia la misura del tempo lungo e breve, lo quale, se conosciuto ben fusse e a musiche regole temperato, via più dolce renderebbe il parlare e 'l compor de' Toscani».

⁴ Cfr. C. PALLAVICINO, *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma, per Antonio Blado d'Asola, 1539, f. 3v: «Il gran poter de la nostra volgar favella, la quale in questo modo si conosce atta, non solo ad esprimer tutto quello che esprimeva la Latina, ma anchora a dirlo con tutto quello obbligo di piedi e di numeri che fece quell'altra».

⁵ Cfr. *Ivi*, f. 85r: «Le ragioni e l'altre cose più piene e più aperte si vedranno (piacendo a Dio) ne' dialogi di M. Claudio Tolomei, dove egli tutta questa arte [della nuova poesia] ha minutamente e distesamente

E passando più innanzi dico che sendo il parlar de l'huomo voce articolata, certamente quello si dee per molto nobile honorare il quale con maggior dolcezza e più soave musica a l'orecchie nostre rinsuona. La qual cosa molto gratamente si trova nel Toscano, non solo per quella dolce fabbrica, né aspra mai, de le parole sue, de le quali io poco innanzi vi ragionava, ma ancora per la dolcezza de le rime, le quali, facendo uno stesso concento con debito e misurato intervallo, fanno ne gli altrui animi sentir soavissima armonia. Ed accordandosi co la soavità de le rime la leggiadria de le parole, nasce un piacere bastante a far dolce ogni mente più amara e più turbata. Perché (come vuole Aristosseno) l'anima nostra è armonia; ella molto de' musici suoni ed armonizzate parole si diletta. La qual dolcezza né la Greca né la Latina ancora la conobbero o la gustarono mai: anzi viziosi e sozzi si stimavano que' versi ne' quali cotali simili risonanze s'udivano¹.

Tolomei introduce l'idea di musica inquadrata nelle categorie di dolcezza e soavità per andare a ritrovarla nella poesia e più precisamente nelle rime, un'invenzione moderna che era invece rifiutata nella classicità. Ciò che è interessante è la descrizione delle rime tramite la terminologia della polifonia – *concento, intervallo, armonia* – e caratterizzate dalla capacità di creare piacere nell'animo umano. E che le *parole armonizzate* siano in relazione con la musica vera e propria è reso evidente dal riferimento al musicista greco Aristosseno e alla sua visione armonica dell'anima, perciò nel momento in cui Greci e Latini vengono criticati per la mancanza di questo piacere, il discorso si sposta naturalmente dalle rime all'armonia. Sembra insomma che Tolomei anticipi e ribalti le critiche di Galilei, il quale al contrario esaltava la monodia antica e la opponeva alla polifonia moderna.

Vi è infine da dire che la stessa idea di strutture metriche non connaturate alla poesia volgare, ma che a essa si impongono, richiama, come abbiamo già avuto modo di vedere, l'atteggiamento che i madrigalisti tengono nei confronti dei testi da musicare. Se a questa e alle precedenti osservazioni aggiungiamo da una parte il tecnicismo elitistico del sistema di Tolomei² e dall'altra la considerazione che in

disputato, provando e confirmando questa bella invenzione per principi di filosofia e di musica e altre belle dottrine e manifeste ragioni».

¹ Cfr. TOLOMEI, *Il Cesano...*, cit., p. 146.

² Per le testimonianze di una concezione tecnica e rivolta a pochi veri poeti *dotti* relativa alla poesia di Tolomei, che di conseguenza limiterebbe l'accesso artistico a chi non avesse una sufficiente preparazione, cfr. M. MANCINI, *Un episodio del classicismo romano: i «Versi et regole della nuova poesia toscana»* (Roma, Blado, 1539), in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a c. di R. ALHAIQUE PETTINELLI, F. CALITTI, C. CASSIANI, Roma, Bulzoni, 1999, p. 241. L'operazione di Tolomei richiama così quella effettuata da Boezio in campo musicale

esso la poesia funziona in base a una logica quantitativa, quindi assimilabile ai meccanismi della musica mensurale polifonica, non c'è da meravigliarsi che le sue sperimentazioni siano elogiate da Zarlino¹, il quale probabilmente riconosce lo stretto rapporto fra madrigale e *poesia nuova*.

4.3. Ficino, Bembo, Mei e la Camerata Fiorentina

Il madrigale rientra nella concezione aristotelica che considerava poesia e musica due manifestazioni artistiche collegate, ma indipendenti per quanto riguarda la loro natura: collegate tramite la componente versale, in cui si fondono elementi linguistici e ritmici, però indipendenti, in relazione sia alla loro origine sia alla loro elaborazione teorica. In quest'ottica la musica si associa alla poesia per realizzare una funzione edonistica, interferendo anche spesso con le strutture linguistiche e metriche del testo. Il secondo libro delle *Prose della volgar lingua* prospetta invece un'altra situazione, con musica e poesia inscindibili l'una dall'altra, così come sarà ben chiarito da Francesco Patrizi, e finalizzate a un medesimo ruolo comunicativo ed espressivo, in quanto Bembo parla di un suono già insito nel verso e in grado di portare significato. La fonte di una simile visione è da rintracciare verosimilmente in Marsilio Ficino e nelle sue speculazioni filosofiche, che hanno influenzato notevolmente il Cinquecento anche da un punto di vista letterario, come dimostra la presenza del filosofo fiorentino nei *Discorsi del poema eroico* di Tasso². Ma l'influenza di Ficino riguarda pure l'ambito musicale: egli segue l'interpretazione filologica e tradizionale di *harmonia*, intesa come sequenza di suoni collocati correttamente in base determinate scale e modi armonici, lasciando da parte il suo significato moderno, legato alla polifonia, di combinazione di note eseguite simultaneamente all'interno di dati intervalli³. Ciò che però è veramente interessante nel suo sistema filosofico – chiaramente in relazione alla nostra analisi

¹ Cfr. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, cit., p. 296: «Si può etiandio gloriare il Tolomei di esser stato il primo che habbia espresso il verso heroico et lo essametro et lo pentametro nelle italiane muse».

² Cfr. S. TOUSSAINT, *Il Tasso neoplatonico e l'«arsenale» dei poeti. Appunti tassiani sulla fortuna di Marsilio Ficino*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento...*, cit., p. 66.

³ Cfr. W. R. BOWEN, *Ficino's analysis of musical «harmonia»*, in *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, a c. di K. EISENBICHLER e O. Z. PUGLIESE, Toronto, Dovehouse, 1986, p. 17.

– è la caratterizzazione delle proprietà della musica e del suo rapporto con la poesia, in quanto dal *De vita* risulta una riformulazione della concezione boeziana della musica, la quale viene messa in relazione diretta col testo poetico¹. Questo legame non era di per sé una novità assoluta e già nel corso del Quattrocento i musicisti più sensibili intuivano e sentivano che parole e canto non fossero indipendenti l'uno dalle altre. Ma Ficino va ben oltre la semplice intuizione e compie due importanti operazioni: afferma in maniera inequivocabile che la melodia eseguita su un testo è in grado di veicolare anche i significati e giustifica la sua idea con una precisa sistemazione teorica². Più precisamente, la teoria di riferimento in questo caso è quella dello *spiritus* musicale analizzata nel corso dei suoi studi da Daniel Pickering Walker³, il quale sottolinea la portata innovativa della rilettura delle opere antiche da parte di Ficino. Questi parte da un particolare modello fisico e medico per spiegare il funzionamento dei sensi umani e trova il principio della loro attività nella materia che li costituisce, nel senso che ogni organo sensoriale è formato, almeno in parte, dalla stessa sostanza da cui è stimolato al momento della ricezione. Così per esempio negli occhi è individuabile qualcosa di luminoso, mentre nelle orecchie è sicuramente presente una quantità d'aria che resta comunque isolata e protetta dai normali sommovimenti a cui l'aria è sottoposta. Proprio l'elemento aereo è coinvolto nell'esplicazione del rapporto fra la musica e lo *spiritus*, che svolge la funzione di collegamento fra l'anima e il corpo nell'attività sensitiva permettendo quindi alla prima di entrare in contatto con il mondo esterno. In considerazione dell'importanza del suo ruolo, Ficino predispone anche il modo per preservare la salute dello *spiritus* e per nutrirlo, individuando nella musica il suo principale e più importante alimento, in quanto con essa condivide la relazione con l'aria. Questa è

¹ Ficino arriva anche a individuare una corrispondenza fra gli intervalli musicali e il *numero* poetico, per cui cfr. M. FICINO, *De rationibus musice*, in *Supplementum ficinianum*, vol. I, a c. di P. O. KRISTELLER, Firenze, Olschki, 1937, p. 51: «Precipua ut te non latet apud musicos est proportio dupla, que diapason scilicet octave vocis perfectam procreat consonantiam Calliopeo apud poetas nomine designatam. Secundo habetur loco proportio sexquialtera que diapente ipsam scilicet quinte vocis propemodum perfectam efficit harmoniam, cui quidem numero poeta lyricus Venereum tribuit nectar. Tertio sexquiquarta, ex qua vocis tertie lenis nascitur harmonia Cupidinem referens et Adonem, quarto sexquitertia per quam vox iam quarta resultat quasi inter consonantem dissonantemque media nescio quid Martii Venereo miscens».

² Cfr. F. BRANCACCI, *Una poetica del canto in Marsilio Ficino*, in «Studi musicali», XXXI, 2, 2002, pp. 316-321.

³ Cfr. WALKER, *Ficino's «spiritus» and music*, cit.; e ID., *La teoria dello spirito musicale di Ficino*, in *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, a c. di P. GOZZA, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 89-95.

infatti la sostanza stessa da cui è formato lo *spiritus*, ma è anche il *medium* fisico che consente la trasmissione e la propagazione della musica: risulta quindi che quella musicale è la tipologia comunicativa più efficace¹. Tale comunanza di materia rende possibile un contatto diretto fra la parte interna di un essere umano e la musica, la quale è pure veicolo di significati razionali, perciò il suono è espressivo e l'uomo è in grado di coglierne i contenuti².

L'alta considerazione e l'importanza a essi attribuite portò Ficino a coltivare con grande passione gli studi musicali, fino a diventare un vero e proprio *musicus*, tentando, però, non di dedicarsi alla normale pratica di musicista, ma di raggiungere quegli effetti terapeutici indispensabili alla conservazione dello *spiritus*. In questa prospettiva egli si interessò della figura di Orfeo, il mitologico poeta e cantore capace tanto di smuovere i sassi con i suoi canti, quanto di placare gli istinti più feroci, e compose canti orfici che poi eseguiva personalmente. Tutta questa sua attività e speculazione intorno alla musica diede vita a un particolare movimento culturale e filosofico che sarebbe sfociato negli interessi rinascimentali per la magia, interessi resi evidenti inizialmente da Francesco Giorgio, un teologo e letterato sicuramente in debito con Ficino per questo aspetto della sua opera³.

Francesco Giorgio Veneto fu autore del *De harmonia mundi*, testo pubblicato a Venezia nel 1525 e teso a dimostrare i principi matematici e musicali sui quali si basa la struttura dell'universo. La stessa costruzione del trattato, diviso in tre *cantica* a loro volta composti da *toni*, denuncia chiaramente la concezione platonico-cristiana che lo informa con l'idea che Dio abbia creato il mondo in base a un preciso *numero* e a una misura ritmica ternaria, seguendo fedelmente le indicazioni della disciplina musicale. Particolarmente interessante è il seguente passaggio del testo:

¹ Cfr. WALKER, *Ficino's «spiritus» and music*, cit., pp. 134-135.

² Per una conferma dell'influenza della musica sullo *spiritus aereus* cfr. FICINO, *De musica*, cit., p. 162: «Cum cantus sonusque ex cogitatione mentis et impetu phantasie cordisque affectu proficiscatur atque una cum aere fracto et temperato aereum audientis spiritum pulset, qui anime corporisque nodus est, facile phantasiam movet afficitque cor et intima mentis penetralia penetrat, corporis quoque humores et membra sistit et movet».

³ Cfr. D. P. WALKER, *Magia spirituale e magia demoniaca da Ficino a Campanella*, Torino, Aragno, 2002, p. 153. Per uno studio della principale opera di Francesco Giorgio cfr. C. VASOLI, *Il tema musicale e architettonico della «Harmonia mundi» da Francesco Giorgio Veneto all'Accademia degli Uranici e a Gioseffo Zarlino*, in «Musica e storia», VI, 1, 1998, pp. 193-210.

Id autem fit, sive per dispositionem tentorii, sive per vim quandam, quae ab intelligentiis proveniens, per coelosque penetrans, pervenit non tantum ad corpora nostra, sed ad interiora spiritus, a spiritibus proveniens¹.

Tutto ciò che giunge dalle intelligenze angeliche si trasmette attraverso l'armonia dei cieli e grazie a essa supera la barriera dei nostri corpi e giunge a comunicare direttamente con i nostri animi. La spiegazione di questo fenomeno risiede nel fatto che l'animo è reso recettivo dalla sua materia, ossia l'aria, che gli consente di entrare in contatto diretto con ciò che attraverso l'aria stessa si trasmette, come la musica. Si tratta di un'elaborazione chiaramente in debito con la dottrina ficiniana dello *spiritus* e con la concezione della musica capace di trasmettere significato senza l'ausilio del filtro intellettuale proprio grazie al fatto che si propaga nell'aria, che è la materia dell'animo.

Le teorie di Ficino conoscono una vasta diffusione nel corso del XVI secolo e, anche in conseguenza dell'attività intellettuale dello stesso Giorgio, giungono fino a Fabio Paolini e all'Accademia degli Uranici, un consesso di studiosi di diverse discipline operanti nella direzione di un recupero della magia astrologica, la quale aveva uno dei suoi massimi strumenti nella musica. Era infatti considerata un mezzo capace di ricevere gli influssi dei pianeti e connettersi con lo *spiritus* dell'universo². Nelle teorie magiche del Cinquecento la musica non era mai sola, ma si accompagnava a oratoria e poetica, in quanto anche la parola era ritenuta idonea a cogliere ed esprimere l'essenza degli oggetti³ e a compiere veri e propri prodigi. Paolini offre una conferma di tale potere:

De cantu vero, quem secundam esse causam diximus, eadem est ratio et quo pacto diximus trahi potuisse sonis illam coelestem vim, ita etiam cantu potest et cum de illis sit dictum, de utrisque dictum, illud tamen addendum, quod verba etiam per se ipsa maximam vim habent, ad miranda quaedam efficienda, praeter Plotini testimonium, qui ea sub magia locat, de qua suo loco comperimus ex scriptorum monumentis multa verborum facta esse virtute miracula. Licet haec omnia ex theologorum praescripto ad daemonum fraudes sunt referenda, qui fallere homines hac ratione voluerunt, Apollonius manes Achillis verbis dicitur evocasse et Origenes contra Celsum afferit in verbis certis certam magnamque vim inesse, idem confirmant Synesius et

¹ Cfr. F. GIORGIO, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venetiis, in aedibus Bernardini de Vitalibus, 1525, f. 34v.

² Cfr. VASOLI, *Il tema musicale...*, cit., pp. 203-205.

³ Cfr. WALKER, *Magia spirituale...*, cit., pp. 103-107.

Alchindus de magia differentes et horum opiniononi subscribunt Zoroaster et Iamblicus atque alij complures¹.

Oggetto di discussione è il potere di Orfeo di influenzare il mondo animato e inanimato con i suoi canti e Paolini individua una duplice spiegazione a questo fenomeno, la prima legata propriamente alla musica, la seconda invece in relazione con le parole. Difatti esse hanno la medesima capacità, condivisa con la musica, di recepire la *vis coelestis* e di compiere azioni mirabolanti catalogate nella categoria della magia da Plotino e da molti altri scrittori e filosofi. La cultura della magia rinascimentale, allora, trova le sue radici nell'esegesi ficiniana di Platone e dei suoi seguaci e tiene nella massima considerazione la musica e il suo legame con il linguaggio. Il testo di Paolini si rivela ancora una preziosa testimonianza del quadro che stiamo ricostruendo:

Tertium denique musicae mysterium in hoc versu enunciat Vergilius, cum ait: *obloquitur* voces, nam perfectae musicae est vocem humanam imitari. Musica enim fere tota est imitatio, quemadmodum etiam poetica, ut noster Plato confirmat multis in locis. [...] Imitatur autem gestus, actus et motus hominis, sed pulcherrima eius imitatio est imitari vocem et orationem².

Le *Hebdomades* sono in effetti un commento approntato per l'Accademia degli Uranici su un esametro virgiliano dell'*Eneide*, esattamente il 646 del sesto libro (*obloquitur numeris septem discrimina vocum*), un verso intriso di spunti interessanti per un Uranico visti i riferimenti al numero sette e alla musica. Proprio di questa Paolini analizza e svela i tre misteri, il primo relativo alle sue sette varietà di toni³, il secondo riferito alla sua suddivisione in sette parti⁴ e il terzo, qui discusso, concernente l'imitazione dei discorsi. Fondamentale per la comprensione del terzo mistero è l'interpretazione del *vocum* virgiliano, in quanto con il termine *voces* sono indicate le corde della lira, secondo una tradizione consolidata e conosciuta da Paolini, che cita tra gli altri anche Tibullo e Cornelio Gallo, nei cui testi è presente pure l'uso di *vocales* per definire le corde dello strumento di

¹ Cfr. F. PAOLINI, *Hebdomades (sive septem de septenario libri, habiti in Uranicorum Academia in unius Vergilii versus explicatione)*, Venetiis, apud Franciscum Franciscum Senensem, 1589, pp. 203-204.

² Cfr. *Ivi*, p. 64.

³ Cfr. *Ivi*, p. 59: «Tangit autem in hoc versu triplex musicae mysterium poeta, primum cum ait, – *septem discrimina vocum*. Nam apud musicos vocum discrimen atque varietas ultra septimum gradum progredi non potest».

⁴ Cfr. *Ivi*, p. 61: «Alterum quoque in his verbis mysterium attingitur de partibus ipsius musicae, quae sunt septem, a Fulgentio quoque annotatum».

Apollo¹. Un simile impiego lessicale è spiegato dalla natura imitativa della musica, in grado di imitare i gesti e le azioni degli uomini, ma soprattutto la stessa voce e la *oratio*, quindi il senso logico del discorso. Musica e parole sono allora strettamente connesse e gli sviluppi magici delle dottrine di Ficino tendono a mettere in risalto questo legame che era già insito nelle opere del filosofo fiorentino e di cui il Cinquecento era comunque consapevole, al di là delle evidenze presenti in coloro che si occupavano di magia.

La diffusione della concezione poetico-musicale e della teoria dello *spiritus* ficiniane negli ambienti culturali rinascimentali trova riscontro in un testo rappresentativo come il *Cortegiano*:

Rispose allora il Magnifico: – Non private, messer Federico, i poveri vecchi di questo piacere; perché io già ho conosciuti omini di tempo, che hanno voci perfettissime e mani dispostissime agli instrumenti, molto più che alcuni giovani. – Non voglio, – disse messer Federico, – privare i vecchi di questo piacere, ma voglio ben privar voi e queste donne del ridervi di quella inezia; e se vorranno i vecchi cantare alla viola, facciano in secreto e solamente per levarsi dell’animo que’ travagliosi pensieri e gravi molestie di che la vita nostra è piena, e per gustar quella divinità ch’io credo che nella musica sentivano Pitagora e Socrate. E se bene non la eserciteranno, per aver fattone già nell’animo un certo abito la gustaran molto più udendola, che chi non ne avesse cognizione; perché [...] le orecchie esercitate nell’armonia molto meglio e più presto la discerneno e con molto maggior piacere la giudicano, che l’altre, per bone ed acute che siano, non essendo versate nelle varietà delle consonanze musicali².

Federico Fregoso, difendendosi dall’accusa di voler privare gli anziani del piacere della musica, afferma, in conformità al costume del perfetto cortigiano, che agli *omini di tempo* si addice comunque un’esercizio in secreto di essa e volto non alla messa in luce delle proprie capacità, ma al rinfrancamento da dolori e preoccupazioni. D’altronde l’azione lenitiva della musica risulta efficace anche limitandosi a una semplice audizione, senza il bisogno di giungere all’atto esecutivo, a condizione che ne esista una precedente pratica diretta. La spiegazione di ciò risiede nei segni che una ripetuta attività musicale lascia nell’animo, un’affermazione – lo notava già James Haar – certamente non priva di riferimenti

¹ Cfr. *Ivi*, pp. 64-65: «Tibullus cum vellet artem lyrae pulsandae perfectam demonstrare ait: *At postquam fuerant digiti cum voce locuti*. [...] Qua est loquendi formula loqui digitis pro pulsare lyram optime et perfectissima ratione usus est etiam Cornelius Gallus. [...] Alibique idem Tibullus appellat vocales chordas lyrae Apollinis».

² Cfr. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, II, XIV, cit., pp. 210-211.

allo *spiritus* ficiniano, per quanto vi sia la contemporanea presenza dell'importanza della comprensione tecnica della disciplina¹.

Le teorie di Ficino, pure in questi aspetti dalle conseguenze esoteriche, erano dunque note anche al di fuori degli ambienti caratterizzati dalle elaborazioni magiche rinascimentali e Bembo dovette sicuramente conoscerle, sia nella loro forma originaria sia nelle successive interpretazioni, grazie al conterraneo Francesco Giorgio. In conseguenza dell'importanza rivestita, nella tradizione retorica, dalla musica per la formazione dell'oratore², è lecito ipotizzare che Bembo fosse interessato a cogliere un tale insegnamento fondato sull'identità di poesia e musica e sulle capacità comunicative di quest'ultima. Egli non poteva però limitarsi a una riproposizione acritica, in quanto la sua personalità sistematica lo spingeva a ricercare una giustificazione teorica di ogni parte della sua trattazione e a questo fine risultava adatta l'opera di Dionigi di Alicarnasso, un autore, presente nell'Aldina dei *Rhetores Graeci*, che godeva di una grande fortuna fin dai primi anni del Cinquecento e che sarebbe stato anche parzialmente ripreso in alcuni testi, come nel caso della *Poetica* trissiniana³. Il *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* di Dionigi sviluppa una concezione musicale del linguaggio:

La melodia del linguaggio si misura con un solo intervallo detto in maniera più approssimativa possibile diapente, e non si eleva oltre tre toni e mezzo verso l'acuto né si distende più dello stesso intervallo verso il grave. Tutta la lingua, ordinata secondo un'unità elementare di linguaggio, non si parla sul medesimo tono, ma una su quello acuto, una su quello grave, e una su entrambi. Tra quelle che hanno entrambi i toni, alcune hanno su una sola sillaba il grave unito all'acuto, e queste chiamiamo perispomene; altre su una e su un'altra separatamente hanno ciascuno dei due toni che mantiene di per se stesso la propria natura. Nei disillabi non c'è nessuno spazio in mezzo al tono grave e a quello acuto; nei polisillabi, quali mai esse siano, vi è una sola sillaba che ha il tono acuto fra le molte altre gravi. Invece la musica strumentale e vocale si serve di un maggior numero di intervalli, non solo del diapente, ma, cominciando dal diapason, intona il diapente, il diatessaron, l'intervallo di terza, il tono, il semitono, come alcuni ritengono, e la diesis in maniera percettibile⁴.

¹ Cfr. HAAR, *The courtier as musician...*, cit., pp. 27-28.

² Cfr. QUINTILIANO, *Inst.*, I, 10, 11: «[Musica] erit etiam oratori necessaria, si quidem, ut diximus, haec quoque pars, quae ab oratoribus relicta a philosophis est occupata, nostri operis fuit ac sine omnium talium scientia non potest esse perfecta eloquentia».

³ Cfr. J. BARTUSCHAT, *Fra Petrarca e gli antichi: le «Rime» e la «Poetica» di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a c. di V. CARATOZZOLO e G. GÜNTERT, Ravenna, Longo, 2000, p. 183.

⁴ Cfr. DIONIGI DI ALICARNASSO, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, 11, 58-63.

(trad. di chi scrive)

La coincidenza di musica e linguaggio non è semplicemente concettuale, ma viene analizzata in maniera rigorosa, nell'ottica di una concezione melodica della comunicazione linguistica. Questa, infatti, è caratterizzata dalla presenza di un intervallo musicale, più precisamente quello di quinta, e in questa direzione si muove la spiegazione degli accenti: l'acuto rappresenta un'elevazione di tre toni e mezzo, mentre il grave indica un abbassamento della medesima estensione. La distanza di tre toni e un semitono corrisponde proprio all'intervallo di quinta in una scala diatonica ed è questo lo spazio di cui si servono gli accenti verbali, mentre la musica presenta una maggiore varietà, passando dall'intervallo di ottava del diapason al diesis.

L'analisi linguistica di Dionigi è ben nota a Bembo, tanto da essere parafrasata nel passaggio del secondo libro delle *Prose* in cui Mace ha individuato, evidentemente non in maniera infondata, l'elaborazione di una semanticità musicale. È Gastone Pettenati a mettere in luce il rapporto diretto e indiscutibile esistente fra le pagine delle *Prose della volgar lingua* e quelle del trattato greco¹ ed è sufficiente un accostamento testuale per rendersi conto della certezza di questo legame:

Tra queste [tra le vocali] sono le migliori, e producono la voce più dolce, le lunghe e quelle tra le ancipiti che sono allungate secondo la pronuncia, poiché risuonano per molto tempo e non troncano la tensione del fiato; sono peggiori le brevi o quelle pronunciate in maniera breve, poiché sono di suono corto e interrompono il suono. Ancora tra le lunghe quella dal suono più armonioso è la *α* quando si allunga; infatti è pronunciata aprendo la bocca al massimo e portando il fiato in alto verso il palato (*πρὸς τὸν οὐρανόν*). Secondariamente vi è la *η*, poiché poggia il suono in basso sulla base della lingua, non in alto e aprendo moderatamente la bocca; terza è la *ω*; infatti in essa la bocca si arrotonda e le labbra si involgono e il fiato colpisce la sommità della bocca. Ancora inferiore a questa è la *υ*; infatti verificandosi un considerevole restringimento intorno alle stesse labbra è soffocata e il suono fuoriesce angusto. L'ultima di tutte è la *ι*; infatti l'urto del fiato avviene sui denti aprendo poco la bocca e senza che le labbra adornino il suono².

(trad. di chi scrive)

Separate adunque rendono suono quelle cinque, senza le quali niuna voce, niuna sillaba può aver luogo. E di queste tutte miglior suono rende la *A*; con

¹ Cfr. PETTENATI, *Il Bembo sul valore delle lettere...*, cit., pp. 71-77.

² Cfr. DIONIGI DI ALICARNASSO, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, 14, 75-77.

ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito. Migliore dell'altre poi la *E*, in quanto ella più a queste parti s'avvicina della primiera che non fanno le tre seguenti. Buono, appresso questi, è il suono della *O*; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. Debole e leggiere e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla *I*; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto. Viene ultimamente la *U*; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella *O* ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia. E queste tutte molto migliore spirito rendono, quando la sillaba loro è lunga, che quando ella è breve; perciò che con più spazioso spirito escono in quella guisa e più pieno, che in questa¹.

Evidentemente Bembo riporta in volgare la pagina di Dionigi, del quale è mantenuta, con l'eccezione dell'inversione di *I* e *U*, la gerarchia delle vocali. La fedeltà al testo greco è confermata inoltre da due elementi: il primo riguarda la precisazione di Bembo sul *migliore spirito* ottenuto nelle sillabe lunghe piuttosto che nelle brevi, riproponendo così il passaggio del suo modello relativo alla lunghezza della *a* e i riferimenti ad η e ω , due vocali lunghe per natura; il secondo chiaro indizio è invece l'errata traduzione di $\pi\rho\acute{o}\varsigma \tau\acute{o}\nu \omicron\upsilon\rho\alpha\nu\acute{o}\nu$ in relazione alla *a*, da interpretare nel senso di *verso il palato*, laddove nelle *Prose* è reso con *al cielo*.

Un calco analogo si ravvisa nell'analisi delle consonanti:

Non tutte [le semivocali] riescono a sollecitare l'orecchio allo stesso modo; infatti la λ lo diletta ed è la più dolce delle semivocali, mentre la ρ lo irrita ed è la più nobile fra quelle dello stesso gruppo; più o meno in posizione intermedia si pongono la μ e la ν che risuonano attraverso le narici e che producono suoni simili a un corno. La σ è sgraziata e spiacevole e usata eccessivamente molesta fortemente; il sibilo infatti sembra possedere una voce selvaggia e priva di ragione piuttosto che razionale; per esempio alcuni fra gli antichi se ne servivano raramente e cautamente, e ci sono quelli che componevano intere poesie senza sigma. [...] Fra le altre tre lettere che sono chiamate doppie la ζ diletta l'orecchio più delle altre. [...] Di queste [delle consonanti ($\acute{\alpha}\phi\omega\nu\alpha$)] le migliori sono quelle che sono pronunciate con molto fiato, inferiori quelle che sono pronunciate moderatamente, le peggiori quelle che sono pronunciate senza aspirazione; infatti queste hanno la sola forza di loro stesse, mentre le aspirate hanno anche l'aiuto del fiato, tanto da essere in qualche modo le più perfette tra quelle².

(trad. di chi scrive)

¹ Cfr. *PVL*, II, X, pp. 147-148.

² Cfr. DIONIGI DI ALICARNASSO, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, 14, 79-85.

Accompagnate, d'altra parte, rendono suono tutte quelle lettere che rimangono oltre a queste, tra le quali assai piena, e nondimeno riposata, e perciò di buonissimo spirito è la *Z*, la qual sola delle tre doppie, che i Greci usano, hanno nella loro lingua ricevuta i Toscani; quantunque ella appo loro non rimane doppia, anzi è semplice, come l'altre. [...] Si vede che niuna lettera di natura sua doppia è in uso di questa lingua; la quale non solamente in vece della *X* usa di porre la *S* raddoppiata, [...] ma ancora tutte quelle voci che i Latini scrivono per *Ps*, ella pure per due *S* medesimamente scrive sempre. E questa *S*, quantunque non sia di purissimo suono, ma più tosto di spesso, non pare tuttavolta essere di così schifo e rifiutato nel nostro idioma, come ella solea essere anticamente nel greco; nel quale furono già scrittori, che per questo alcuna volta delle loro composizioni fornirono senza essa. [...] Oltre a queste, molle e dilicata e piacevolissima è la *L*, e di tutte le sue compagne lettere dolcissima. Allo 'ncontro la *R* aspera ma di generoso spirito. Di mezzano poi tra queste due la *M* e la *N* [...]. Alquanto spesso e pieno suono appresso rende la *F*. Spesso medesimamente e pieno, ma più pronto il *G*. Di quella medesima e spessezza e prontezza è il *C*, ma più impedito di quest'altri. Puri e snelli e ispediti poi sono il *B* e il *D*. Snellissimi e purissimi il *P* e il *T*, e insieme ispeditissimi¹.

Bembo riporta il giudizio dionisiano della *Z* e rende sicuramente più positivo quello sulla *S*, nonostante non manchi di dare notizia dell'opinione negativa di cui essa godeva presso i Greci, i quali arrivavano addirittura a evitarne completamente l'uso in alcuni loro componimenti. Allo stesso modo sono confermate le posizioni di *L* ed *R*, l'una *dilicata* e l'altra *aspera*, nel cui punto mediano sono situate *M* ed *N*. Per quanto riguarda la conclusione sulle consonanti mute, anch'essa è ripresa da successive sezioni di Dionigi, seppure con qualche piccola variazione, ma se nel testo greco viene offerto un lungo e approfondito studio delle loro modalità articolatorie, nelle *Prose* tutta questa descrizione, lontana dagli interessi bembiani, viene meno per lasciare il posto a un breve riepilogo delle loro caratteristiche².

La scelta di Dionigi quale punto di riferimento per l'analisi fonetica del secondo libro delle *Prose della volgar lingua* rientra chiaramente nel progetto di Bembo volto a valorizzare gli aspetti sonori del linguaggio e le loro potenzialità espressive. Verosimilmente egli fu spinto dalla conoscenza dell'ideologia ficiniana a ricercare ed elaborare una teoria linguistica che comprendesse anche una grande attenzione alle capacità comunicative del suono ed è proprio in questo sistema che vengono inserite le osservazioni dionisiane. Bembo apre allora la strada all'idea di

¹ Cfr. *PVL*, II, X, pp. 148-150.

² Cfr. PETTENATI, *Il Bembo sul valore delle lettere...*, p. 77.

un'espressività sonora del linguaggio, che viene recepita dai successivi trattatisti del Cinquecento, come dimostra per esempio la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti:

Sono le parole per rispetto della compositione et del suono massimamente alte, basse, dolci, aspre, pigre, correnti. Alte diremo essere quelle le quali hanno una certa ampiezza, la quale si sente massimamente dove sono alcune vocali come *a*, *e*, *o* et dove sono più consonanti che vocali, et tra le consonanti alcune doppie. [...] Le basse per contrario sono comunemente quelle le quali hanno molte vocali et massimamente lo *u*, lo *i*, [...] et quelle che non hanno doppie. [...] Sono dolci comunemente quelle parole le quali hanno assai vocali, et dell'altre lettere il *g*, il *c*, lo *l*, lo *f*, lo *m*, fanno dolcezza. [...] Aspre certamente sono quelle nelle quali è lo *r*, et più volte et raddoppiato. [...] Lo *s* ancora fa il suono insuave et aspro dinanzi al *t*, nel principio della parola inanzi al *c*, al *g*, al *p*, al *q*, al *t*, allo *f*, allo *m*, [...] et universalmente quelle che sono composte talmente, che con difficoltà si pronuntiano, come *stravolto*, *perverso*, *alpestre*, *incaprestato*, et simili, le quali per questa cagione vengono ad essere tarde et pigre. [...] Et per contrario sono correnti et veloci molte, che portano con loro facil pronuntia per la loro compositione, quantunque elle siano anche lunghette¹.

Le parole sono suddivise in *alte*, *basse*, *dolci*, *aspre*, *pigre* e *correnti*, sei categorie basate sulle qualità foniche delle diverse *voci*. Così le prime due si differenziano per la maggiore o minore presenza di consonanti rispetto alle vocali, mentre per le *dolci* e le *aspre* è necessario tenere in considerazione la tipologia di lettere usate e proprio in questo passaggio ritorna il giudizio non positivo della *s*; *pigre* e *correnti*, infine, si distinguono per la difficoltà o la semplicità della pronuncia. La ripresa delle teorie bembiane è palese, da una parte nel ruolo discriminante posseduto dalle lettere e dal loro suono, dall'altra nella riproposizione della medesima gerarchia delle vocali. Anche Cavalcanti, infatti, pone nell'ordine *a*, *e* e *o*, e sembra inoltre che, riconoscendo la fonte dionisiana, ne ristabilisca la sequenza, invertita invece da Bembo, in rapporto alla *u* e alla *i*.

L'esempio di Cavalcanti va ad aggiungersi agli indizi e alle testimonianze già riportati in precedenza a proposito della concezione musicale della poesia diffusasi nel Cinquecento grazie alla pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*. Minturno si spinge fino a trattare il componimento poetico come una melodia, le cui note sono i versi, e nella sua *Arte poetica* i riferimenti all'importanza del suono per la trasmissione dei significati sono molteplici:

¹ Cfr. B. CAVALCANTI, *La retorica*, Venezia, appresso Bartolomeo Robini, 1569, pp. 263-264.

F. O non avvengono a caso questi consentimenti di lettere o di syllabe nelle voci, e da se stessi nella compositione ci si parano innanzi senza esser da noi cercati? M. Sì bene, e spesse volte. Ma se così offendessero essi gli orecchi del giudizioso poeta, come alcuni stimano, in modo niuno da lui, nel cui arbitrio è l'elettione delle parole, sarien ricevuti. Anzi, comeché a caso, o per se stessi innanzi gli vengano, o pur da lui con molto studio sien cerchi e ritrovati, non è da credere ch'egli vanamente se ne serva. Conciosiacosa che, oltre che l'harmonia loro molto diletta e muove, habbiano essi talvolta forza di far più chiara et aperta la cosa che si tratta. [...] Conciosiacosa che considerer ben debbiamo quali consonanti con quali vocali si giungano, per dinotare quel che di significare intendiamo¹.

Ferrante Carafa, l'interlocutore del dialogo, individua una sorta di casualità nelle combinazioni sonore presenti nelle liriche, ma Minturno controbatte a questa concezione quasi autogenerativa dei versi poetici. Pur ammettendo che talvolta si ottengano involontariamente determinate musicalità poetiche, esse vengono poi filtrate, insieme a quelle ricercate consapevolmente, dall'*arbitrio* del poeta, il quale se ne serve come ulteriore strumento comunicativo. Minturno, infatti, non limita l'aspetto sonoro della poesia a una semplice funzione dilettevole, ma ne riconosce le proprietà semantiche e conferma l'importanza della corretta costruzione e composizione delle parole, in base alle loro consonanti e vocali, per riuscire a *dinotare quel che di significare intendiamo*.

Ancora, sul finire del secolo, esattamente nel 1591, Giulio Cortese si esprime così nella lezione tenuta presso la napoletana Accademia degli Svegliati:

La prima e più necessaria accortezza sarà che le voci siano pari al concetto; laonde se dirassi di guerra, decente disposizione sarà ponere voci aspre e piene di consonanti e di difficili espressioni; e qui sarà assai conveniente di sapere la divisione delle lettere, come gli Ebrei accorti fanno. Altre di quelle s'esprimono col palato, altre col gutture o gola, altre con le labbia, altre con la lingua et altre coi denti. [...] E se si ragionerà di pianto, abbiamo le lettere *b, m, f, p, v*, che sono languidissime proferendosi con le labbia².

Le parole devono corrispondere al *concetto* da esprimere, ma tale corrispondenza non è da individuare nel significato della parola stessa, bensì nel suo significante. Cortese, coinvolgendo anche l'*auctoritas* degli autori ebrei, dei quali comprendeva la lingua, dichiara allora la necessità di avere una conoscenza approfondita delle lettere e delle loro caratteristiche. Riprendendo il modello fonetico di Bembo propone due esempi, il primo relativo alla tematica guerriera,

¹ Cfr. MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., pp. 338-339.

² Cfr. CORTESE, *Avertimenti nel poetare*, cit., pp. 184-185.

che chiaramente richiederà *voci aspre e piene di consonanti*, il secondo incentrato invece su una materia triste, che troverà la massima espressione fonica nell'uso diffuso delle labiali.

Ma il più diretto seguace della lezione bembiana, condotta poi a ulteriori sviluppi, è Mei, che negli anni Quaranta introduce il suo *Della compositura delle parole* con un'inequivocabile intento di studio musicale della lingua:

Quello che nel parlare appresso i Greci è stato chiamato *rythmo*, appresso i Latini *numero*, non era altro che una tal qualità di compositura spetialmente nel cominciare e nel finire delle parti [...], la quale, proporzionata a quel concetto che si voleva esprimere, nell'essere da l'orecchio sentita, restandone in certo modo sodisfatto, quasi perfettamente contentava l'intelletto. Conciosiache egli perciò aiutato oltr'a tutte l'altre virtù ancor da questa, ne comprehendesse più acchomodatamente et in parte, per dir così, più vivamente il sentimento che altri voleva far'intendere¹.

Viene ripreso il concetto greco di *rythmo* e adattato al linguaggio, nel quale non è possibile fare a meno di curare la *compositura* lessicale. Senza di essa, infatti, la comprensione del testo sarebbe incompleta, in quanto la corretta collocazione delle parole all'interno del periodo, con l'esatta corrispondenza, successivamente discussa da Cortese, dei significanti con i *concetti*, consente di cogliere fino in fondo il *sentimento che altri voleva far'intendere*. Mei recepisce consapevolmente le indicazioni delle *Prose* e ne individua anche la fonte classica di riferimento, la quale viene quindi esplicitata e inserita in maniera chiara in un sistema linguistico basato sull'espressività delle parole connaturata già nella loro struttura fonetica:

La natura adunque di questi elementi per dir così del parlare, che noi communemente chiamiamo lettere, da' quali principalmente si compongono, e ne' quali ultimamente si risolvon le parole, non è (come sopra s'è detto) di tutte la medesima. Queste si distinguono da Aristosseno Tarentino musico ne' suo' tempi per dottrina nobilissimo, in quelle che facevon voci e in quelle che facevon suoni, chiamando al presente suoni quelle che da lui nella sua lingua si chiamavano *ψόφοι*. Voci facevon quelle sole, che perciò n'eran chiamate vocali, e tutte l'altre suoni².

Introducendo l'importanza delle lettere e delle loro specifiche qualità, si richiama la loro analisi operata dal musicista greco Aristosseno di Taranto. La notizia è data da Dionigi di Alicarnasso e in effetti la pagina di Mei risulta essere una traduzione quasi fedele del testo già impiegato da Bembo, con anche l'uso dello

¹ Cfr. MEI, *Della compositura delle parole*, cit., f. 1r.

² Cfr. *Ivi*, f. 7v.

stesso termine *ψόφος* per indicare un suono indefinito rispetto a quello prodotto dalle vocali¹. Ciò che nelle *Prose* era tenuto nascosto è reso invece evidente da Mei, il quale riprende Dionigi in più parti, per esempio nella già vista classificazione delle vocali², e nel suo trattato mostra l'intenzione di mettere in luce il legame fra musica e linguaggio:

L'acutezza adunque essendo (come apertamente dimostrano i musici e come poco sopra incidentemente s'è detto) generata dalla potenza e velocità di movimento, necessariamente non può haver virtù se non di esprimere e far apparir qualità d'effetto simile e rispondente alla natura di quello, e interamente diversa dalla gravità, la cui quasi madre è la lentezza e tardità [...], e perciò conseguentemente quanto più l'una di queste due vien soperchiando l'altra nell'udirsi tanto maggiormente è necessario che vi si rappresenti più la virtù dell'una, che dell'altra³.

Nel corso della trattazione su come comporre le parole, Mei introduce il discorso su *acutezza* e *gravità*, due qualità simili alla *piacevolezza* e alla *gravità* bembiane. In questo caso, però, si tratta di due categorie studiate e approfondite dai musici, ma impiegate nell'analisi linguistica, che viene in tal modo assimilata a quella musicale. D'altronde Mei le discuterà proprio nel successivo *Discorso sopra la musica antica et moderna*:

Certa cosa adunque è che l'acutezza e la gravità della voce diastematica e per dir così intervallativa, che è quella che è proprio subietto della musica, come qualità che nascono da diverse e in tutto opposte cagioni, venendo la prima dalla velocità e l'altra dalla tardità del moto con che ella è prodotta, son segni e note proprie di diverse e in tutto contrarie affezioni dell'animante, delle quali ciascuna esprime naturalmente la sua⁴.

Acutezza e *gravità*, generate rispettivamente dalla *velocità* e dalla *tardità*, sono di pertinenza prettamente musicale e il loro compito è quello di generare le diverse

¹ Cfr. DIONIGI DI ALICARNASSO, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, 14, 71-72: Τῶν δὴ στοιχείων τε καὶ γραμμῶν οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρώτη μὲν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνᾶς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους· φωνᾶς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα.

[La natura di tutti gli elementi e lettere non è una sola, e c'è una prima differenza tra loro, come dimostra il musico Aristosseno, secondo la quale alcune producono voci, altre suoni; le cosiddette vocali producono voci, tutte le altre producono suoni] (trad. di chi scrive).

² Cfr. MEI, *Della compositura delle parole*, cit., f. 11r: «Hor delle vocali tutte migliore e più vigorosa, per dir così, è l'A quando la si profferisce lunga come in queste parole *trionfale*, *humana*, et altre così fatte; dopo è l'E, la terza è l'O. Conciosiache per haver maggior tuono e durar per sua natura più spatio di tempo e non troncadosi a un tratto l'intenzion del fiato, esprimon ciascuna di esse più voce. Di poi per le medesime ragioni son l'U e l'I nel pronunziarsi longhe, le due brevi di sua natura son di leggier valuta, perché hanno poca voce e con la perpetua lor brevità quasi impoveriscono l'armonia».

³ Cfr. *Ivi*, ff. 61v-62r.

⁴ Cfr. G. MEI, *Discorso sopra la musica antica et moderna*, Bologna, Forni, 1968, pp. 3-4.

tipologie di *affezioni* che possono essere provate da chi ascolta una melodia. L'applicazione di queste categorie al linguaggio implica importanti conseguenze concettuali, in quanto si sottintende una revisione della retorica. L'arte della parola, infatti, ha sempre ricercato il suscitamento degli affetti, ma con mezzi linguistici, mentre nella teorizzazione di Mei si può leggere l'idea di un'identità di musica e linguaggio, il quale agisce musicalmente sugli animi dell'uditorio.

Mei era un convinto assertore dello stretto legame fra poesia e musica e in questa direzione aveva anche interpretato alcuni passi della *Poetica* aristotelica che invece abbiamo visto solitamente essere la base ideologica per una divisione delle due discipline¹. Questi suoi studi e la sua attività filologica suggestionarono notevolmente Vincenzo Galilei e la Camerata Fiorentina. Nel 1572 Galilei entrò in contatto epistolare con Mei e da lui ricevette una lettera, di cui il citato *Discorso sopra la musica antica et moderna* del 1602 rappresenta un estratto e che risultò fondamentale per le sue future concezioni musicali. In essa era apertamente messa in discussione la posizione di Zarlino relativa all'elogio di Willaert come salvatore della musica moderna e vi si contrapponeva l'esaltazione della monodia come unico mezzo per recuperare la perfezione della musica antica². Tramite Galilei, Mei esercitò la sua influenza sulla Camerata dei Bardi, il consesso riunitosi attorno alla figura di Giovanni Bardi e attivo a Firenze tra il 1570 e il 1592³. I componenti della Camerata propugnavano un ritorno alla pratica musicale di Latini e Greci, caratterizzata dalla monodia e da un inscindibile legame con la poesia, nei cui confronti la musica si poneva in qualità di serva. Reputavano, infatti, che il canto

¹ Cfr. D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «Poetica» alla musica*, Firenze, Olschki, 1990, p. 56. Il passaggio aristotelico fondamentale per questa interpretazione di Mei è *Po.*, 1447a: «L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori: o perché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente, cioè non allo stesso modo. Come alcuni imitano molti oggetti riproducendone l'immagine con il colore e il disegno (per arte o per pratica), e altri con la voce, così tutte le arti suddette compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente» (trad. di G. PADUANO).

² Cfr. PALISCA, *Girolamo Mei: mentor to the Florentine Camerata*, cit., pp. 2-9. Per uno dei passaggi concettuali principali della lettera di Mei a Galilei cfr. G. MEI, *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a c. di C. V. PALISCA, American Institute of Musicology, 1960, p. 100: «Stimo io apertamente esser vero che la musica e cantar de gli antichi fusse senza altro dubbio un canto fermo; il quale però con le sue qualità ben guidato e ben condotto potesse fare ragionevolmente e naturalmente tutte quelle prove che noi sentiamo raccontare; il che non è punto possibile, sì come largamente s'è mostro, che si faccia a patto alcuno da la musica et dal cantare de' nostri tempi».

³ Cfr. C. V. PALISCA, *The «Camerata Fiorentina»: a reappraisal*, in «Studi musicali», I, 2, 1972, p. 208.

monodico, rispettando le proprietà dei diversi modi armonici, fosse in grado di trasmettere il senso e gli affetti presenti nei versi musicati e nella prospettiva di questa visione storico-musicale giunsero a teorizzare la pratica del *recitar cantando*, dalla quale sarebbe scaturito successivamente il melodramma. Il canto era una sorta di intonazione discorsiva del testo e in nessun modo si sovrapponeva a questo, badando esclusivamente a servirsi di una melodia atta alla perfetta traduzione musicale dei versi.

Critiche all'artificiosità della polifonia madrigalesca e alla sua incapacità di trasmettere e smuovere gli affetti erano già state mosse nell'ambito dell'Accademia Fiorentina¹, però la loro proposta alternativa era rappresentata unicamente dal canto improvvisato di derivazione medievale. La Camerata, invece, possedeva alcuni punti fermi di riferimento, ossia la stretta unione di poesia e musica, la necessità di riappropriarsi della monodia antica e infine la letteratura e la cultura greche in qualità di referenti insostituibili. In questa impostazione è chiara l'impronta del filologo Girolamo Mei e dei suoi studi poetici e musicali, ma un'osservazione più approfondita permette di intravedere anche l'opera di Bembo. La teoria ficiniana dello *spiritus*, non casualmente pure ravvisabile in Galilei², lo spinse a cercare nella sua sistemazione del volgare i principi di un'espressività sonora e a individuarli nella concezione musicale del linguaggio di Dionigi di Alicarnasso. Mei riprende le *Prose* e la loro fonte greca per svilupparne le considerazioni e le osservazioni nel suo *Della compositura delle parole*, un trattato inedito, ma evidentemente di grande importanza. Scritto in giovanissima età – Mei era poco più che ventenne –, dimostra un forte legame con il dialogo di Bembo, ma anche una sua rielaborazione, e contiene già i principi musicali fondamentali su cui poggeranno le speculazioni interne alla Camerata Fiorentina. Lo stesso Bembo, allora, è chiaramente implicato negli sviluppi della teoria musicale del Cinquecento, però non nella direzione madrigalesca proposta da Mace. Le *Prose della volgar lingua* aprono invece la strada a una concezione della musica, che nella seconda metà del secolo avrà la maturità sufficiente sia per contrastare il madrigale e la sua polifonia sia per

¹ Cfr. F. BAUSI, «Imitar col canto chi parla». Verso sciolto e «recitar cantando» nell'estetica cinquecentesca, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LI, 3, 1989, pp. 563-566.

² Cfr. G. TOMLINSON, *Music in Renaissance magic*, Chicago, The University of Chicago, 1993, pp. 141-142.

proporre un'identificazione musicale della poesia radicata nell'antichità e proiettata nei fortunati sviluppi del melodramma.

Conclusioni

La ricostruzione appena operata, relativa ai rapporti tra la sistemazione teorica della lingua volgare e quella della musica nel corso del Cinquecento, ha messo in evidenza da una parte la radice bembiana delle discussioni interne alla Camerata Fiorentina e dall'altra gli aspetti dell'aristotelismo rinascimentale assimilati dal madrigale. L'ampio contesto culturale che si è così delimitato consente due osservazioni conclusive, finalizzate sia a dare un'ulteriore riprova dei collegamenti istituiti durante il nostro lavoro fra le manifestazioni artistiche del secolo, sia a individuare un nuovo elemento costitutivo del processo formativo di una concezione poetica completamente indipendente dalla retorica.

Per quanto riguarda la prima osservazione è necessario chiarire il rapporto che si instaura fra un testo poetico e la sua messa in musica. Il musicista si pone nei confronti della lirica trattandola come un modello che deve essere riprodotto, nei suoi aspetti semantici, fonetici e ritmici, tramite la propria musica, riproponendo quindi il tipo di relazione esistente tra l'artista e l'oggetto della sua imitazione, che è indistintamente il principio dell'arte per platonici e aristotelici. È allora il caso di ricordare ciò che dice Bembo, nell'ambito della polemica con Giovan Francesco Pico della Mirandola, nel suo *De imitatione*:

Imitatio autem totum complectitur scripturae alicuius formam, singulas eius partes assequi postulat, in universa stili structura atque corpore versatur. Neque enim qui salustianam brevitatem assequutus sit, verbis autem illam aut obsoletis aut popularibus, structura etiam inconcinna conglutinaverit, Salustium imitari est dicendus; neque qui Julii Caesaris in enarrandis rebus temperantiam expresserit, sermone vero plane rudi in illa exprimenda sit usus, is erit propterea dignus existimandus, quem Caesaris imitatore vocemus. Totam mihi oportet eius stili faciem exprimat, cuius se imitatore dici vult, quem eo nomine dignum putem¹.

Il dibattito verte evidentemente su quel principio poetico dell'imitazione, che nel corso dei secoli si è trasformato da idea di una poesia mimetica a idea di una letteratura imitatrice di modelli e, in questo contesto, alla proposta di Pico di poter effettuare un'imitazione letteraria condotta tramite spunti ripresi da diversi autori, Bembo ribatte con una netta confutazione. Egli, fedele alla concezione platonica

¹ Cfr. BEMBO, *De imitatione*, cit., p. 176.

della natura superiore all'arte, quindi del modello all'imitatore, sostiene che la cosa migliore da fare sia il portare avanti l'imitazione nel modo più fedele possibile, una posizione che, tradotta nell'attività letteraria, significa avere un unico autore di riferimento, del quale bisogna riuscire a cogliere e assimilare tutti gli aspetti formali e retorici, l'*universa structura* e il *corpus* stilistici.

Alla luce del pensiero bembiano, acquisiscono ulteriori significati le due seguenti affermazioni di Galilei:

Dico non bastare semplicemente dilettersi de' varij accordi, che si odono tra le parti delle cantilene musiche, se non s'impara ancora con qual proporzione di voci siano fra di loro congiunti¹.

Fin al tempo di quel Divino Filosofo si costumava per alcuni di cantare et sonare in consonanza, ma non che mai profferissero l'istesse sillabe della medesima parola uno dopo l'altro, o che eglino guastassero et rompessero l'ordine et la misura de' versi come hoggi si costuma².

Il primo passo si muove all'interno della critica di Galilei nei confronti della moderna polifonia e della sua incapacità di muovere qualsiasi affetto dell'animo umano a causa dell'impiego simultaneo e irrazionale di diversi modi armonici. Il diletto nell'uso di *varij accordi* rende confusa l'opera musicale che deriva questa sua forma dalla modalità compositiva del madrigale, teso spesso a mettere in risalto alcune parti del testo piuttosto che altre. L'attenzione rivolta a singoli concetti, o addirittura parole, conduce ad avere un brano musicale formato da una serie di sezioni non collegate fra di loro in una struttura complessiva e quindi inadatto a esprimere il senso generale dell'intero testo. E anche dal punto di vista tecnico questa mancanza di coesione si riflette in un disinteresse nei riguardi delle *proporzioni di voci* che mettono in relazione le diverse armonie.

Nel secondo brano, invece, l'attenzione è focalizzata sugli effetti che l'esecuzione polifonica ha sul testo. Galilei ricorda che anche l'epoca di Platone era caratterizzata dalla presenza di canti polivocali che però, come gli era stato scritto nel 1572 da Mei³, venivano eseguiti in perfetta consonanza, mentre la pratica

¹ Cfr. GALILEI, *Dialogo della musica...*, cit., p. 86.

² Cfr. *Ivi*, p. 83.

³ Cfr. MEI, *Letters on ancient and modern music...*, cit., pp. 93-94: «La musica de gli antichi faceva nel sentirsi affetti tanto gagliardi nel commovere quanto si legge che ella si valesse di quelle proprietà solamente che eran atte a destar quelli affetti, senza altramente mescolarvi cosa alcuna contraria che l'impedisce o ne indebolisse la forza sua nell'operare. È adunque necessario perciò che tutti i cantanti insieme cantassero non

cinquecentesca ha la sgradevole abitudine di far sentire le sillabe delle parole che vengono pronunciate in maniera disordinata e ripetuta. Si tratta, in questo caso, di una critica specifica ai modi con cui le diverse voci vengono armonizzate, con particolare riferimento a quella che abbiamo visto essere una tecnica specifica del madrigale, ossia la fuga. Tramite la sua applicazione, infatti, le linee melodiche si inseguono, così che ognuna ripropone in momenti successivi le medesime parti del testo musicato portando a una rottura dell'*ordine* e della *misura de' versi*.

Inquadrando le osservazioni di Galilei nel discorso relativo all'imitazione del modello, è chiaro che il musicista madrigalista non imita fedelmente l'oggetto che si trova di fronte, cioè il testo, in quanto spesso si concentra su alcune parti piuttosto che su altre, facendone venire meno il senso complessivo, e arriva sempre a intervenire sulla struttura, che viene sistematicamente stravolta e adattata alla propria idea artistica. Questo atteggiamento denuncia allora una concezione opposta a quella bembiana poiché l'imitatore si pone in posizione di superiorità rispetto all'oggetto imitato, richiamando l'opinione aristotelica dell'arte che è superiore alla natura, diffusa nell'esegesi cinquecentesca del filosofo greco e massimamente espressa da Giulio Cesare Scaligero, che introducendo la trattazione delle figure retoriche nel terzo dei suoi *Poetices libri septem* scrive:

Figura est notionum, quae in mente sunt, tolerabilis delineatio, alia ab usu communi. Notiones vero rerum species externarum, quae per sensus delatae in animo repraesentantur. Harum specierum lineamenta communia sunt, qualia in rebus ipsis. Igitur oculi cuiuspiam iracundi quum sint sanguinei, accipiam eos in meam cogitationem, atque a similitudine flammae dicam inflammatos et ignem ab ipsis micare. Ecce alia lineamenta, quam quae vulgo conspicimus. Intellego autem lineamenta eadem licentia, qua et figurae vox recepta est. Namque in corporibus naturalibus est quantitas, quam gerit substantia. Ea quantitas est finita. Is finis eiusque modus atque praescriptio figura est. Quum igitur dico delineationem, non intellego lineam nudam, sed eius quoque sobolem circumscripam superficiem¹.

La *figura* è definita come la descrizione, in tutte le loro caratteristiche (*non intellego lineam nudam, sed eius quoque sobolem circumscripam superficiem*), delle

solamente le medesime parole, ma il medesimo tuono et la medesima aria, con la medesima quantità di tempo et con la medesima qualità di numero e ritmo, le quali tutte cose insieme fussero per propria natura atte a produr l'effetto che l'artefice suo s'ingegnava et si proponeva in animo di condurre. Et questo altro non poteva essere che un canto unito e fermo tutto insieme e dritto tutto a quello stesso fine per i soli naturali e giusti mezzi suoi».

¹ Cfr. G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Heidelberg, in Bibliopolio Commeliniano, 1617, p. 275.

conoscenze interne alla nostra mente, che a loro volta sono immagini della realtà esterna generate dai sensi. Viene insomma riproposta la dottrina aristotelica della conoscenza sensibile, l'unica possibile per l'uomo, che viene poi rappresentata mentalmente tramite la *figura*. E certamente la *figura* non può essere oggettiva. Io posso infatti immaginare e affermare che gli *oculi sanguinei* di un iracondo sprigionino fiamme, per quanto non sia effettivamente in questo modo: perciò ho creato una mia *figura* degli occhi iniettati di rabbia. Le *figurae*, allora, che possono essere costituite dalle cose, ma anche dalle parole¹, sono il nostro modo di conoscere e ordinare la realtà, e ugualmente le figure retoriche, dettagliatamente descritte nel corso di questo terzo libro, sono i principi ordinatori della poesia. Quindi Scaligero pone l'arte al di sopra della natura, in quanto con le tecniche poetiche insegnate da Aristotele è possibile reinterpretare e riordinare il reale, che contiene sì la verità, però in modo disorganizzato e confuso². È certamente inutile a questo punto sottolineare l'analogia concettuale dei madrigalisti che trovano nei testi la materia informante per le loro composizioni musicali, ma li trattano con assoluta libertà facendo riferimento solo a concetti specifici a scapito di un'idea generale e ricomponendone arbitrariamente la struttura lessicale e metrica. Si tratta insomma di un'ulteriore testimonianza della vicinanza del madrigale all'aristotelismo e, dall'altra parte, dell'influenza di Bembo sulla Camerata Fiorentina, i cui membri tendevano a una monodia che aveva il duplice scopo di esprimere fedelmente gli affetti contenuti nel testo e di rispecchiarne la forma sotto cui si presentavano.

All'attività della Camerata, infine, è verosimilmente ascrivibile un altro merito riguardante il percorso della poetica verso l'autonomia dalla retorica. Il Cinquecento è caratterizzato proprio da questo processo che vede inizialmente la poetica esistere piuttosto come definizione che come reale sistema normativo, essendo completamente confusa nelle teorie retoriche. Con la diffusione della *Poetica* di Aristotele si ottiene l'effetto contrario, ma in una direzione quasi degradante dipinta nelle parole di Speroni:

¹ Cfr. *Ivi*, p. 277: «Aliae namque sunt figurae rerum, aliae vero verborum».

² Cfr. E. BONORA, *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*, in *StLetIt*, vol. IV, p. 583.

Io pur dianzi, dell'oratore e del musico e de llor numeri ragionandovi, ebbi a dire che 'l musico, ponendo insieme le voci grave e acute e co' suoi numeri misurandole, compiaceva agl'orecchi; ma l'oratore con le parole, della mente similitudini, l'anima nostra di sollazzo desiderosa s'ingegnava di dilettere. Adunque egli è officio dell'oratore dir parole non solamente ben risonanti ma intelligibili e a' concetti significati corrispondenti; ché sì come nei ritratti di Tiziano, oltre il disegno, la simiglianza consideriamo e, sendo tali (sì come son veramente) che i loro essempii pienamente ci rappresentino, opra perfetta e di lui degna gli esistimiamo; così ancora nell'orazione con la testura delle parole, con i loro numeri e con la loro concinnità le intenzioni significate paragoniamo, procurando che le parole pronunziate si pareggino alle sentenzie e con quello ordine le significhino che l'ha notate la mente. [...] Ma perciò che 'l poeta altro non vuole che diletterne e l'oratore dilettaudo ci persuade, però è mestieri che le parole dell'oratore totalmente si confacciano a' concetti significati e che i numeri della prosa, cioè il principio, il mezo e il fin suo, vada a pparo col mezo e col principio delle sentenzie: il che de' versi non adiviene, i cui numeri non da concetti dell'intelletto ma da balli, suoni e canti son dependenti. [...] E oso dire che così come più perfetta è la musica delle tre voci che delle due, come ancora è più perfetta la dipintura de più colori che non è quella de pochi, così la prosa, nella quale agl'orecchi e all'intelletto si concorda la lingua, è orazione più numerosa del verso, ove la lingua e gl'orecchi, due sole membra del nostro corpo, sono usate di convenirsi¹.

Come abbiamo già visto, negli ambienti aristotelici il verso, quindi la musica e la poesia sono considerati esclusivamente atti a generare diletto, perciò si parla di una poetica separata dalla retorica e inferiore a essa, poiché non è in grado di agire sul medesimo livello di quella. Inizialmente il discorso di Brocardo nel dialogo speroniano sembra riprendere le teorie di Bembo relative all'importanza della giusta composizione delle parole nell'oratoria, ma immediatamente ne cogliamo la differenza, là dove si accenna al diletto che può essere ottenuto dall'oratore se le parole sono disposte in maniera perfettamente corrispondente alle idee e ai concetti da esprimere. Viene infatti effettuato un confronto fra l'oratore e il poeta e si distinguono i *numeri* che ciascuno di essi impiega, diversi per una qualità fondamentale: quelli del secondo hanno il solo scopo di dilettere, mentre quelli del primo si servono del diletto per raggiungere la persuasione. La diversa funzione è legata a una diversa natura, in quanto il numero poetico deriva da *balli, suoni e canti*, mentre quello oratorio dalle *sentenzie*. È chiaro allora che la lezione bembiana non è stata accolta, e lo si evince dal fatto che nel ritmo retorico sia

¹ Cfr. SPERONI, *Dialogo della retorica*, cit., pp. 672-674.

assente l'elemento musicale, che per Speroni è invece presente nella poesia ed è la causa dell'inefficacia persuasiva della stessa. Questa dicotomia è anche il fondamento della concezione ancora classica della *elocutio*, che in prosa è intesa come un mezzo ornativo atto a completare la strutturazione del discorso e a generare quel diletto che è lo strumento per meglio disporre gli animi a essere persuasi; in Bembo, invece, si è visto che essa diventa il centro nevralgico della scrittura, la quale bada alla perfetta realizzazione dei principi della stessa *elocutio* per riuscire a essere veramente espressiva. Se la musica a tre voci raggiunge una maggiore perfezione di quella a due, la prosa – conclude Speroni – è più *numerosa* della poesia, poiché in quest'ultima sono coinvolti solo la lingua e l'udito che recepisce i suoni e i canti che la costituiscono, mentre nell'altra vi è un terzo elemento, che è l'intelletto, chiamato in causa dalla presenza delle *sentenzie* da trasmettere e comunicare.

In definitiva la poetica vede una sua prima emancipazione dalla retorica, ma ciò la porta a essere privata di quei mezzi espressivi che proprio con la retorica erano condivisi. Tale perdita è provocata dalla presenza di quel fattore musicale che non può avere altro scopo che il diletto. Tutto però cambia con l'azione della Camerata Fiorentina, che restituisce alla musica la sua capacità di muovere gli affetti dell'animo umano, capacità che di riflesso viene acquisita anche dalla poesia, la quale può finalmente confrontarsi con la retorica sul medesimo campo d'azione, ma servendosi dei propri mezzi, nella fattispecie del suo ineludibile aspetto musicale. Dunque nelle prime fasi del Cinquecento la poetica è «una piccola colonia del vasto impero della retorica»¹, ma nel corso del secolo essa trova, attraverso un complesso cammino di maturazione, una propria indipendenza: uno dei fattori determinanti in questo processo è plausibilmente la teoria della musica della Camerata dei Bardi. Essa aveva trovato il proprio fondamento nelle teorie poetiche dell'epoca, alle quali si rivolgeva nuovamente per mettere al loro servizio le proprie facoltà espressive e significative, interagendo attivamente in quel percorso volto

¹ Cfr. CORNILLIAT, LANGER, *Storia della poetica del XVI secolo*, cit., p. 119.

dapprima a rendere indipendente la poetica, che a sua volta si sarebbe poi servita della stessa retorica per recuperare la capacità di meravigliare¹.

¹ Cfr. C. VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso: la morte della retorica e il ritorno della "Meraviglia"*, in «Schifanoia», 20-21, 2001, p. 120.

Tavola delle abbreviazioni

- *DBB* = *Dizionario bio-bibliografico e Indici*, a c. di G. INGLESE, 1990-1991, in *LetIt*.
- *DBI* = *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-.
- *DEUMM* = *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a c. di A. BASSO, Torino, UTET, 1983-1990.
- *DLC* = *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, a c. di M. POZZI, Torino, UTET, 1988.
- *DMM* = *The new Grove dictionary of music and musicians. Second edition*, a c. di S. SADIE, Londra, Macmillan publishers limited, 29 voll., 2002.
- *DVE* = DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a c. di P. V. MENGALDO, in AA. VV., *Opere minori*, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 3-237.
- *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, a c. di S. BATTAGLIA, Torino, UTET, 21 voll., 1967-2002.
- *LetIt* = *Letteratura italiana*, a c. di A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1982-2000.
- *PVL* = P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a c. di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.
- *RVF* = F. PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004.
- *SAC* = *Scritti d'arte del Cinquecento*, a c. di P. BAROCCHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.
- *SLI* = *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. MALATO, Roma, Salerno, 14 voll., 1995-2004.
- *StLetIt* = *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 9 voll., 1966.
- *StoMu* = *Storia della musica*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- *TC* = *Trattatisti del Cinquecento*, a c. di M. POZZI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978.
- *WEINBERG* = B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 4 voll., 1970-1974.

Per i titoli delle opere latine e greche si rimanda alle tavole delle abbreviazioni di:

- H. G. LIDDELL e R. SCOTT, *A Greek-English lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1843 e successive ristampe.
- Ch. T. LEWIS e Ch. SHORT, *A Latin dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1879 e successive ristampe.

Bibliografia

1. Autori

1.1. Autori antichi

1.1.1. Edizioni di riferimento

- ARISTOTELE, *De arte poetica liber*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. KASSEL, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1965.
- BOEZIO, *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, edidit G. FRIEDLEIN, Lipsiae, 1867.
- CICERONE, *De oratore*, in *Rhetorica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit A. S. WILKINS, vol. I, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1902.
- ID., *Orator*, in *Rhetorica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit A. S. WILKINS, vol. II, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1903.
- DIONIGI D'ALICARNASSO, *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, in *Dionysii Halicarnasei quae exstant*, vol. VI, opusculorum volumen secundum, ediderunt H. USENER et L. RADERMACHER, Stutgardiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1965.
- PLATONE, *Fedro*, in *Platonis opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. BURNET, tomus II, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1901.
- ID., *Gorgia*, in *Oeuvres complètes*, vol. III-2, texte établi et traduit par A. CROISSET, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- ID., *Ione*, in *Oeuvres complètes*, vol. V-1, texte établi et traduit par L. MÉRIDIER, Paris, Les Belles Lettres, 1970.
- ID., *Repubblica*, in *Platonis opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. BURNET, tomus IV, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1902.
- PLUTARCO, *Περὶ μουσικῆς*, édition critique et explicative par H. WEIL et Th. REINACH, Paris, Ernest Leroux, 1900.
- PROCLO, *In Platonis Rem Publicam commentarii*, edidit G. KROLL, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 2 voll., 1899-1901.
- QUINTILIANO, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. WINTERBOTTOM, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1970.
- *Rhetorica ad C. Herennium*, a c. di G. CALBOLI, Bologna, Pàtron, 1969.

- M. T. VARRONE, *De lingua latina*, recensuerunt G. GOETZ et F. SCHOELL, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1910.
- VIRGILIO, *Eneide*, in *P. Vergili Maronis opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. A. B. MYNORS, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1969.

1.1.2. *Commenti*

- ARISTOTELE, *Poetica*, a c. di G. PADUANO, Bari, Laterza, 1998.
- PLATONE, *Fedro*, a c. di G. REALE, in *Tutti gli scritti*, a c. di G. REALE, Milano, Rusconi, 1991, pp. 535-594.
- ID., *Gorgia*, a c. di G. REALE, in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 859-936.
- ID., *Ione*, a c. di G. REALE, in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1021-1036.
- ID., *Repubblica*, a c. di R. RADICE, in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1067-1346.
- PLUTARCO, *Della musica*, a c. di L. GAMBERINI, Firenze, Olschki, 1979.

1.2. *Autori moderni*

1.2.1. *Edizioni di riferimento*

- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a c. di P. V. MENGALDO, in AA. VV., *Opere minori*, vol. II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.
- ID., *La Commedia*, a c. di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994.
- G. AMELONGHI, *Al famoso et etrusco de' Pazzi*, in R. NOSOW, *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, in «Early music history», XXI, 2002, pp. 220-221.
- S. AMMIRATO, *Il Dedalione o ver del poeta*, in WEINBERG, vol. II, 1971, pp. 479-512.
- D. BARBARO, *Della eloquenza*, in WEINBERG, vol. II, 1971, pp. 337-451.
- P. BEMBO, *De imitatione*, in *Rinascimento e Classicismo*, a c. di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 166-197.
- ID., *Lettere*, a c. di E. TRAVI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 4 voll., 1987-1993.
- ID., *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a c. di C. DIONISOTTI, Torino, UTET, 1966.
- F. BIONDO, *De verbis romanae locutionis*, in *Scritti inediti e rari di Biondo Flavio*, a c. di B. NOGARA, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1927, pp. 115-130.
- V. BORGHINI, *Selva di notizie*, in SAC, pp. 611-673.

- ID., *Voci formate di nuovo dal Giambullari*, in *DLC*, pp. 751-756.
- V. CALMETA, *Prose e lettere edite e inedite*, a c. di C. GRAYSON, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.
- L. CASTELVETRO, *Compendio dei «Libri della volgar poesia»*, in M. G. BIANCHI, *Lodovico Castelvetro e Vincenzo Calmeta. Osservazioni sul compendio dei «Libri della volgar poesia»*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXIX, 1996, pp. 281-300.
- ID., *Correzione d'alcune cose del «Dialogo delle lingue» di Benedetto Varchi*, in *DLC*, pp. 597-712.
- ID., *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di W. ROMANI, Bari, Laterza, 2 voll., 1978-1979.
- B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a c. di B. MAIER, Torino, UTET, 1964.
- B. CAVALCANTI, *La retorica*, Venezia, appresso Bartolomeo Robini, 1569.
- G. CORTESE, *Avertimenti nel poetare*, in WEINBERG, vol. IV, 1974, pp. 177-192.
- A. DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a c. di R. ANDREWS, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.
- B. DANIELLO, *Della poetica*, in WEINBERG, vol. I, 1970, pp. 227-318.
- G. DEL BENE, *Che egli è necessario a l'esser poeta imitare azioni*, in WEINBERG, vol. III, 1972, pp. 191-204.
- G. DELLA CASA, *Le rime*, a c. di R. FEDI, Roma, Salerno, 1978.
- L. DENTICE, *Duo dialoghi della musica*, a c. di P. BARBIERI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1988.
- A. F. DONI, *Dialogo della musica*, in A. M. MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Athenaeum cremonense, 1969, pp. 99-151.
- M. EQUICOLA, *Alla Illustrissima Signora Donna Isabella da Este de Mantua marchesana*, in I. ROCCHI, *Per una nuova cronologia e valutazione del «Libro de natura de Amore» di Mario Equicola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIII, 1976, pp. 573-578.
- M. FICINO, *De divino furore*, in *Lettere I. Epistolarum familiarium liber I*, a c. di S. GENTILE, Firenze, Olschki, 1990, pp. 19-28.
- ID., *De musica*, in *Lettere I...*, cit., pp. 161-163.
- ID., *De rationibus musice*, in *Supplementum ficinianum*, vol. I, a c. di P. O. KRISTELLER, Firenze, Olschki, 1937, pp. 51-56.

- ID., *Epistola familiaris 128*, in *Lettere I...*, cit., pp. 234-235.
- T. FOLENGO, *Baldus*, a c. di M. CHIESA, Torino, UTET, 1997.
- G. FRACASTORO, *Naugerius sive De poetica, dialogus Hieronymi Fracastorii ad J. B. Rhamnusium*, in A. NAVAGERO, *Opera omnia*, curantibus Jo. Antonio J. U. D. et Cajetano Vulpiis, Venetiis, ex typographia Remondiniana, 1754, pp. 201-238.
- F. GAFFURIO, *Practica musice*, a c. di G. VECCHI, Bologna, Forni, 1972.
- ID., *Theorica musice*, a c. di I. ILLUMINATI, C. RUINI, F. BELLISSIMA, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- A. DE FERRARIIS GALATEO, *Esposizione del «Pater Noster»*, in *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a c. di F. BRUNI, Torino, UTET, 1994, pp. 704-706.
- V. GALILEI, *Dialogo della musica antica et moderna*, a c. di F. FANO, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934.
- G. B. GELLI, *I capricci del bottaio*, in *TC*, pp. 881-1065.
- P. F. GIAMBULLARI, *Regole della lingua fiorentina*, a c. di I. BONOMI, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- F. GIORGIO, *De harmonia mundi totius cantica tria*, Venetiis, in aedibus Bernardini de Vitalibus, 1525.
- L. GIUSTINIANI, *Poesie edite ed inedite*, a c. di B. WIESE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968.
- J. LE MUNERAT, *De moderatione et concordia grammaticae et musice*, in D. HARRÁN, *In defense of music. The case for music as argued by a singer and scholar of the late fifteenth Century*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 81-100.
- N. MACHIAVELLI, *Clizia*, in *Teatro*, a c. di G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 1979, pp. 139-201.
- ID., *Discorso intorno alla nostra lingua*, a c. di P. TROVATO, Padova, Antenore, 1982.
- ID., *Lettere*, a c. di F. GAETA, Milano, Feltrinelli, 1961.
- ID., *Mandragola*, in *Teatro*, cit., pp. 63-137.
- ID., *Scritti letterari*, a c. di L. BLASUCCI, in *Opere*, vol. IV, Torino, UTET, 1989.
- A. MANZONI, *Lettera intorno al libro «De vulgari eloquio» di Dante Alighieri*, in *Scritti linguistici*, a c. di F. MONTEROSSO, Milano, Edizioni Paoline, 1972, pp. 211-243.

- G. MEI, *Della compositura delle parole*, MS Magl. VI 34 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
- ID., *Discorso sopra la musica antica et moderna*, Bologna, Forni, 1968.
- ID., *Letters on ancient and modern music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a c. di C. V. PALISCA, American Institute of Musicology, 1960.
- A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, per Giovanni Andrea Valvassori, 1564.
- C. MONTEVERDI, *Prefazione a «Il quinto libro de' madrigali a cinque voci»*, in *Lettere, dediche e prefazioni*, a c. di D. DE' PAOLI, Roma, De Santis, 1973, pp. 391-392.
- G. C. MONTEVERDI, *Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de' suoi madrigali*, in MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, cit., pp. 394-407.
- C. PALLAVICINO, *Versi et regole de la nuova poesia toscana*, Roma, per Antonio Blado d'Asola, 1539.
- F. PAOLINI, *Hebdomades (sive septem de septenario libri, habiti in Uranicorum Academia in unius Vergilii versus explicatione)*, Venetiis, apud Franciscum Franciscium Senensem, 1589.
- F. PATRIZI, *L'amorosa filosofia*, a c. di J. Ch. NELSON, Firenze, Le Monnier, 1963.
- ID., *Della poetica*, a c. di D. AGUZZI BARBAGLI, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 3 voll., 1969-1971.
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004.
- G. F. PICO DELLA MIRANDOLA, *De imitatione libellus*, in *Rinascimento e Classicismo*, a c. di A. QUONDAM, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 136-153.
- *Poesie musicali del Trecento*, a c. di G. CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
- *Poeti del Cinquecento*, a c. di G. GORNI, M. DANZI, S. LONGHI, Milano-Napoli, Ricciardi, 2001.
- A. POLIZIANO, *Epistola a Federico d'Aragona*, in *Classici italiani. Il Quattrocento*, a c. di G. PONTE, Bologna, Zanichelli, 1966, pp. 680-685.
- ID., *Poesie*, a c. di F. BAUSI, Torino, UTET, 2006.
- A. RICCOBONI, *De re comica ex Aristotelis doctrina*, in WEINBERG, vol. III, 1972, pp. 257-276.
- L. SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, in *DLC*, pp. 803-896.

- G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Heidelberg, in Bibliopolio Commeliniano, 1617.
- A. SEGNI, *Lezioni intorno alla poesia*, in WEINBERG, vol. III, 1972, pp. 5-100.
- S. SPERONI, *Dialogo della retorica*, in TC, pp. 637-682.
- ID., *Dialogo delle lingue*, in TC, pp. 585-635.
- T. TASSO, *La Cavaletta ovvero de la poesia toscana*, in *Dialoghi*, a c. di E. RAIMONDI, vol. II, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 615-668.
- ID., *Discorsi dell'arte poetica*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a c. di L. POMA, Bari, Laterza, 1964, pp. 1-55.
- ID., *Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit., pp. 57-259.
- ID., *Gerusalemme liberata*, a c. di L. CARETTI, Torino, Einaudi, 1971.
- ID., *Le rime*, a c. di B. BASILE, Roma, Salerno, 1994.
- C. TOLOMEI, *Il Cesano de la lingua toscana*, a c. di O. CASTELLANI POLLIDORI, Firenze, Olschki, 1974.
- TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae*, in *La somma teologica*, Bologna, ESD, 1987.
- G. G. TRISSINO, *Il castellanω*, in DLC, pp. 117-173.
- ID., *Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, in DLC, pp. 95-116.
- ID., *La pœtica*, in *Poetiken des Cinquecento*, vol. XXIV, a c. di B. FABIAN, Monaco, Fink, 1969.
- ID., *La quinta e la sesta divisione della poetica*, in *Poetiken des Cinquecento*, vol. XXV, a c. di B. FABIAN, Monaco, Fink, 1969.
- C. VALGULIO, *Prooemium in Musicam Plutarchi*, in C. V. PALISCA, *The Florentine Camerata. Documentary studies and translations*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, pp. 21-30.
- B. VARCHI, *L'Ercolano*, a c. di M. VITALE, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a c. di R. BETTARINI e P. BAROCCHI, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1966-1984.
- N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*, Roma, appresso Antonio Barre, 1555.

- G. ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, a c. di I. FENLON e P. DA COL, Bologna, Forni, 1999.

1.2.2. *Commenti*

- P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *TC*, pp. 51-284.
- N. MACHIAVELLI, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, a c. di B. T. SOZZI, Torino, Einaudi, 1976.

2. *Saggi*

2.1. *Saggi letterari*

- A. AFRIBO, «*Il senso che sta largamente sospeso*». *Appunti su Tasso e la «gravitas» nel Cinquecento*, in «*Studi tassiani*», XLIV, 1996, pp. 73-109.
- ID., *Teoria e prassi della «gravitas» nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001.
- S. BARELLI, *Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli «Accademici della Valle di Blenio»*, in «*Italianistica*», XXIV, 1, 1995, pp. 101-117.
- B. BARTOLOMEO, *I primi esperimenti di metrica barbara nel Quattrocento. La saffica volgare di Niccolò Lelio Cosmico*, in «*Stilistica e metrica italiana*», I, 2001, pp. 113-158.
- J. BARTUSCHAT, *Fra Petrarca e gli antichi: le «Rime» e la «Poetica» di Gian Giorgio Trissino*, in *Petrarca e i suoi lettori*, a c. di V. CARATOZZOLO e G. GÜNTERT, Ravenna, Longo, 2000, pp. 179-200.
- M. G. BIANCHI, *Lodovico Castelvetro e Vincenzo Calmeta. Osservazioni sul compendio dei «Libri della volgar poesia»*, in «*Italia medioevale e umanistica*», XXXIX, 1996, pp. 265-300.
- L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980.
- E. BONORA, *Il Classicismo dal Bembo al Guarini*, in *StLetIt*, vol. IV, pp. 149-711.
- A. CAPPAGLI, *Due ricerche sulla fonetica del Tolomei*, in «*Studi di grammatica italiana*», XV, 1993, pp. 111-155.
- M. G. CAVALLARI, *L'insegnamento del Patrizi in alcuni madrigali di Tarquinia Molza*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a c. di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 129-138.

- B. CESTARO, *Il miracolo di Cingar*, in *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini da' suoi discepoli*, Pisa, Mariotti, 1918, pp. 711-720.
- P. CHERCHI, *EQUICOLA, Mario*, in *DBI*, vol. XLIII, 1993, pp. 34-40.
- R. COLUCCIA, *La Puglia*, in *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*, a c. di F. BRUNI, Torino, UTET, 1994, pp. 687-727.
- F. CORNILLIAT, U. LANGER, *Storia della poetica del XVI secolo*, a c. di G. MATHIEU-CASTELLANI, in *Storia delle poetiche occidentali*, a c. di J. BESSIERE, E. KUSHNER, R. MORTIER, J. WEISGERBER, Roma, Meltemi, 2001, pp. 116-166.
- B. CROCE, *Il dialogo del Fracastoro sulla poetica*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. III, Bari, Laterza, 1970, pp. 93-100.
- A. DANIELE, *Sulla «Poetica» di Giovan Giorgio Trissino*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Rovito, Marra, 1994, pp. 111-141.
- M. R. DAVI, *Filosofia e retorica nell'opera di Sperone Speroni*, in «*Filologia veneta*», II, 1989, pp. 89-112.
- G. DE CARO, *CARAFÀ, Ferrante*, in *DBI*, vol. XIX, 1976, pp. 543-545.
- P. FLORIANI, *La genesi del «Cortegiano»: i problemi*, in *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 99-115.
- ID., *La giovinezza umanistica di Pietro Bembo*, in *Bembo e Castiglione...*, cit., pp. 29-74.
- V. FORMENTIN, *Dal volgare toscano all'italiano*, in *SLI*, vol. IV, 1996, pp. 177-250.
- ID., *La «crisi» linguistica del Quattrocento*, in *SLI*, vol. III, 1996, pp. 159-210.
- M. S. LANNUTTI, «*Ars*» e «*scientia*», «*actio*» e «*passio*». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, in «*Studi medievali*», XLI, 1, 2000, pp. 1-38.
- M. MANCINI, *L'imitazione dei «sistemi» di Orazio nella poesia italiana*, in *Saggi sulla poesia barbara e altri studi di metrica italiana*, Roma, Vecchiarelli, 2000, pp. 7-60.
- M. MANCINI, *Un episodio del classicismo romano: i «Versi et regole della nuova poesia toscana» (Roma, Blado, 1539)*, in *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, a c. di R. ALHAIQUE PETTINELLI, F. CALITTI, C. CASSIANI, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 239-279.
- C. MARAZZINI, *Da Dante alla lingua selvaggia*, Roma, Carocci, 1999.
- G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, in *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-157.

- ID., *Il «cortegiano» (e lo «scolare») nel «Dialogo delle lingue» di Sperone Speroni*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 141-181.
- ID., *Il mito di Dante a Firenze: dal Lenzoni al Borghini*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, cit., pp. 183-223.
- ID., *La questione della lingua dal Bembo all'Accademia Fiorentina*, Napoli, Liguori, 1965.
- ID., *Misure del Classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967.
- ID., *Per una "poetica" ambigua: rilettura descrittiva del Naugerius di G. Fracastoro*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, cit., pp. 43-81.
- ID., *Prologo e promemoria sulla "scoperta" della «Poetica» (1500-1540)*, in *Conflitti di culture nel Cinquecento*, cit., pp. 1-41.
- S. MONTI, *L'età del Rinascimento*, Palermo, Palumbo, 1979.
- C. MUSUMARRA, *La «Sofonisba», ovvero della libertà*, in «Italianistica», XX, 1, 1991, pp. 67-75.
- P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, in *SLI*, vol. III, 1996, pp. 295-403.
- G. PETTENATI, *Il Bembo sul valore delle lettere e Dionisio d'Alicarnasso*, in «Studi di filologia italiana», XVIII, 1960, pp. 69-77.
- M. PIERI, *COLLI, Vincenzo*, in *DBI*, vol. XXVII, 1982, pp. 49-52.
- G. PISTILLI, *FORTUNIO, Giovanni Francesco*, in *DBI*, vol. XLIX, 1997, pp. 257-260.
- M. PRALORAN, *Metrica e tecnica del verso*, in «*Prose della volgar lingua*» di *Pietro Bembo*, a c. di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 409-421.
- E. RAIMONDI, *Dalla natura alla regola*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 5-17.
- I. ROCCHI, *Per una nuova cronologia e valutazione del «Libro de natura de Amore» di Mario Equicola*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLIII, 1976, pp. 566-585.
- R. S. SAMUELS, *Benedetto Varchi, the Accademia degli Infiammati, and the origins of the Italian academic movement*, in «Renaissance quarterly», XXIX, 4, 1976, pp. 599-633.

- C. SCARPATI, *La discussione sulle poetiche del Cinquecento. Platonismo e aristotelismo. La questione dei generi letterari*. Battista Guarini, in *SLI*, vol. XI, 2003, pp. 285-309.
- L. SCHIFFLER, *Idee estetico-poetiche di Francesco Patrizi*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a c. di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 87-102.
- F. TATEO, *Classicismo romano e veneto*, in *SLI*, vol. IV, 1996, pp. 457-506.
- ID., *Fondamenti retorici della «piacevolezza» nel Bembo teorico*, in «*Per dire d'amore*». *Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 151-168.
- S. TOUSSAINT, *Il Tasso neoplatonico e l'«arsenale» dei poeti. Appunti tassiani sulla fortuna di Marsilio Ficino*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento...*, cit., pp. 57-71.
- C. VASOLI, *Francesco Patrizi da Cherso: la morte della retorica e il ritorno della «Meraviglia»*, in «*Schifanoia*», 20-21, 2001, pp. 111-122.
- M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978.
- M. T. WARD, *Benedetto Varchi and the social dimensions of language*, in «*Italica*», LXVIII, 1991, pp. 176-194.

2.2. Saggi musicali

- A. W. ATLAS, *Renaissance music*, New York-London, Norton & Company, 1998.
- A. BASSO, *Storia della musica*, Torino, UTET, 2004.
- W. BOWEN, *The contribution of French musicians to the genesis of the Italian madrigal*, in «*Renaissance and reformation*», Nuova serie, XXVII, 2, 2003, pp. 101-114.
- W. R. BOWEN, *Ficino's analysis of musical «harmonia»*, in *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, a c. di K. EISENBICHLER e O. Z. PUGLIESE, Toronto, Dovehouse, 1986, pp. 17-27.
- N. BRIDGMAN, *L'epoca di Johannes Ockeghem e di Josquin des Prez*, in *StoMu*, vol. III, pp. 265-333.
- H. M. BROWN, *The genesis of a style: the Parisian chanson, 1500-1530*, in *Chanson and madrigal, 1480-1530. Studies in comparison and contrast. A conference at Isham*

Memorial Library, September 13-14, 1961, a c. di J. HAAR, Cambridge, Harvard University Press, 1964, pp. 1-50.

- ID., *Words and music: Willaert, the chanson and the madrigal about 1540*, in *Florence and Venice: comparisons and relations. Acts of two conferences at Villa I Tatti in 1976-1977*, vol. II, a c. di S. BERTELLI, N. RUBINSTEIN e C. H. SMYTH, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 217-266.
- E. J. DENT, *Il madrigale del '500*, in *StoMu*, vol. IV, pp. 35-101.
- A. EINSTEIN, *The Italian madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, E.D.T., 1985.
- I. FENLON e J. HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992.
- I. FENLON, *St Mark's before Willaert*, in «Early music», XXI, 4, 1993, pp. 547-563.
- C. GALLICO, *Oda è canto. Livelli musicali di Umanesimo*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXIV, 2, 1999, pp. 207-229.
- F. A. GALLO, *Le traduzioni dal Greco per Franchino Gaffurio*, in «Acta musicologica», XXXV, 4, 1963, pp. 172-174.
- J. HAAR, *Ripercorrendo gli esordi del madrigale*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. FABBRI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 39-69.
- D. HARRÁN, *In defense of music. The case for music as argued by a singer and scholar of the late fifteenth Century*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1989.
- D. HEARTZ, «*Les goûts réunis*» or the worlds of the madrigal and the chanson confronted, in *Chanson and madrigal, 1480-1530...*, cit., pp. 88-138.
- E. HELM, *La musica vocale profana in Italia (1400 circa-1530)*, in *StoMu*, vol. III, pp. 425-452.
- P. O. KRISTELLER, *Music and learning in the early Italian Renaissance*, in *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969, pp. 451-470.
- S. LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.
- S. LA VIA, «*Natura delle cadenze*» e «*natura contraria delli modi*». *Punti di convergenza fra teoria e prassi nel madrigale cinquecentesco*, in «Il saggiautore musicale», IV, 1, 1997, pp. 5-51.

- M. S. LEWIS, *Zarlino's theories of text underlay as illustrated in his motet book of 1549*, in «Notes», XLII, 2, 1985, pp. 239-267.
- S. LORENZETTI, «*Quel celeste cantar che mi disface*». *Immagine della donna ed educazione alla musica nell'ideale pedagogico del Rinascimento italiano*, in «Studi musicali», XXIII, 2, 1994, pp. 241-261.
- E. E. LOWINSKY, *La musica rinascimentale vista dai musicisti del Rinascimento*, in *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, a c. di M. PRIVITERA, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, pp. 153-186.
- C. LUZZI, *Per la semantica di armonia: in margine a strumenti recenti di lessicologia musicale*, in «Studi di lessicografia italiana», XIX, 2002, pp. 67-107.
- P. MACEY, J. NOBLE, J. DEAN, G. REESE, *Josquin (Lebloitte dit) des Prez*, in *DMM*, vol. XIII, pp. 220-266.
- A. MAGNOLFI, *Modelli di protomadrigalismo nel repertorio di Sebastiano Festa*, in «Rivista italiana di musicologia», XXXVII, 1, 2002, pp. 3-27.
- A. M. MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Athenaeum cremonense, 1969.
- R. NOSOW, *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, in «Early music history», XXI, 2002, pp. 175-221.
- E. PACCAGNELLA, *La parola in Palestrina. Problemi tecnici, estetici e storici*, Firenze, Olschki, 1969.
- C. V. PALISCA, *A clarification of «musica reservata» in Jean Taisnier's «Astrologiae», 1559*, in «Acta musicologica», XXXI, 3-4, 1959, pp. 133-161.
- ID., *Girolamo Mei: mentor to the Florentine Camerata*, in «The musical quarterly», XL, 1, 1954, pp. 1-20.
- ID., *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
- ID., *The «Camerata Fiorentina»: a reappraisal*, in «Studi musicali», I, 2, 1972, pp. 203-236.
- ID., *Vincenzo Galilei's counterpoint treatise: a code for the seconda pratica*, in «Journal of the American Musicological Society», IX, 2, 1956, pp. 81-96.
- L. L. PERKINS, *Music in the age of the Renaissance*, New York-London, Norton & Company, 1999.
- N. PIRROTTA, *Il Codice Rossi 215*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992.

- ID., *Marchetto da Padova e l'«Ars nova» italiana*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 63-79.
- ID., *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 80-89.
- A. E. PLANCHART, *Du Fay, Guillaume*, in *DMM*, vol. VII, pp. 647-664.
- S. RITROVATO, *Forme e stili del madrigale cinquecentesco*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXII, 2001, pp. 131-154.
- W. H. RUBSAMEN, *From frottola to madrigal: the changing pattern of secular Italian vocal music*, in *Chanson and madrigal, 1480-1530...*, cit., pp. 51-87.
- A. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in *Le parole della musica*, a c. di F. NICOLODI e P. TROVATO, Firenze, Olschki, 2000, pp. 3-30.
- ID., *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, Prato, Rindi, 2000.
- H. C. SLIM e S. LA VIA, *Verdelot, Philippe*, in *DMM*, vol. XXVI, pp. 427-434.
- F. TESTI, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, in *Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*, Busto Arsizio, Bramante, 1977.
- G. TOMLINSON, *Music in Renaissance magic*, Chicago, The University of Chicago, 1993.
- G. TOWNE, *A systematic formulation of Sixteenth-Century text underlay rules (part I of II)*, in «Musica disciplina», XLIV, 1990, pp. 255-287.
- A. TURCO, *Il canto gregoriano. Toni e modi*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.
- C. VAN DEN BORREN, *Dufay e la sua scuola*, in *StoMu*, vol. III, pp. 237-264.
- C. VASOLI, *Il tema musicale e architettonico della «Harmonia mundi» da Francesco Giorgio Veneto all'Accademia degli Uranici e a Gioseffo Zarlino*, in «Musica e storia», VI, 1, 1998, pp. 193-210.
- R. VON FICKER, *Il periodo di transizione nell'Europa continentale*, in *StoMu*, vol. III, pp. 149-182.
- D. P. WALKER, *Ficino's «spiritus» and music*, in «Annales musicologiques», I, 1953, pp. 131-150.
- ID., *La teoria dello spirito musicale di Ficino*, in *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, a c. di P. GOZZA, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 89-95.

- ID., *Magia spirituale e magia demoniaca da Ficino a Campanella*, Torino, Aragno, 2002.

2.3. Saggi su letteratura e musica

- M. A. BALSANO, *Fortuna di Tasso nella produzione madrigalistica di Cinque e Seicento*, in *Neoplatonismo, musica, letteratura nel Rinascimento. I Bardi di Vernio e l'Accademia della Crusca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze-Vernio, 25/26 settembre 1998), a c. di P. GARGIULO, A. MAGINI, S. TOUSSAINT, Prato, Rindi, 2000, pp. 83-104.
- F. BAUSI, «*Imitar col canto chi parla*». *Verso sciolto e «recitar cantando» nell'estetica cinquecentesca*, in «*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*», LI, 3, 1989, pp. 553-568.
- L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *LetIt*, vol. VI, 1986, pp. 319-363.
- A. BOMBI, *Sul ruolo dei ritmi versali nel procedimento compositivo del madrigale*, in «*Rivista italiana di musicologia*», XXVI, 2, 1991, pp. 173-204.
- F. BRANCACCI, *Una poetica del canto in Marsilio Ficino*, in «*Studi musicali*», XXXI, 2, 2002, pp. 307-321.
- G. G. BUTLER, *Fugue and rhetoric*, in «*Journal of music theory*», XXI, 1, 1977, pp. 49-109.
- P. E. CARAPEZZA, *Nella «Scienza armonica» di Aristosseno la fonte della poetica del Bembo?*, in *Le origini del madrigale*, Atti dell'incontro di studio (Asolo, 23 maggio 1987), a c. di L. ZOPPELLI, Asolo, Tipografia Asolana, 1990, pp. 33-41.
- ID., *Tasso e la seconda pratica*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a c. di M. A. BALSANO e T. WALKER, Firenze, Olschki, 1988, pp. 1-15.
- M. CASTOLDI, *Un caso di interferenze tra madrigale e ballata. Da «Quando viveva in pene» di Niccolò Amanio al coro finale del «Re Torrismondo» di Torquato Tasso*, in «*Lettere italiane*», XLV, 2, 1993, pp. 252-266.
- G. CATTIN, *La musica nella vita e nelle opere di Giangiorgio Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino* (Vicenza 31 marzo-1 aprile 1979), a c. di N. POZZA, Vicenza, Accademia Olimpica, 1980, pp. 153-174.
- R. CHIESA, *Machiavelli e la musica*, in «*Rivista italiana di musicologia*», IV, 1969, pp. 3-31.

- M. FELDMAN, *The composer as exegete: interpretations of petrarchan syntax in the Venetian madrigal*, in «Studi musicali», XVIII, 2, 1989, pp. 203-238.
- J. HAAR, *The courtier as musician: Castiglione's view of the science and art of music*, in *The science and art of Renaissance music*, a c. di P. CORNEILSON, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 20-37.
- M. KING, «*Ut musica poesis*»: *the effect of music on Italian poetics in the Cinquecento*, in «Italian quarterly», LXX, 1974, pp. 49-62.
- H. LEUCHTMANN, *Correct and incorrect accentuation in Lasso's music: on the implied dependance on the text in classical vocal polyphony*, in *Orlando di Lasso studies*, a c. di P. BERGQUIST, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 227-246.
- L. LOCKWOOD, *Text and music in Rore's madrigal «Anchor che col partire»*, in *Musical humanism and its legacy. Essays in honor of Claude V. Palisca*, a c. di N. K. BAKER e B. R. HANNING, Stuyvesant, Pendragon Press, 1992, pp. 243-251.
- D. T. MACE, *Pietro Bembo e le origini letterarie del madrigale italiano*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a c. di P. FABBRI, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 71-91.
- T. J. MCGEE, *Music and rhetoric in the early modern period. A reassessment of the relationship*, in «Studi rinascimentali», II, 2004, pp. 93-99.
- C. V. PALISCA, «*Ut oratoria musica*»: *the rhetorical basis of musical mannerism*, in *The meaning of mannerism*, a c. di F. W. ROBINSON e S. G. NICHOLS, Hanover, University Press of New England, 1972, pp. 37-65.
- C. PANTI, *Il madrigale «Non al suo amante» (RVF 52): tradizione letteraria e tradizione musicale*, in *Petrarca in musica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca (Arezzo, 18-20 marzo 2004), a c. di A. CHEGAI e C. LUZZI, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 43-63.
- P. PETROBELLI, *Poesia e musica*, in *LetIt*, vol. VI, 1986, pp. 229-244.
- D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei dalla «Poetica» alla musica*, Firenze, Olschki, 1990.
- A. RONCAGLIA, *Sul «divorzio tra musica e poesia» nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento, IV*, Atti del terzo congresso internazionale sul tema «La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a c. di A. ZIINO, Certaldo, Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-397.

- W. H. RUBSAMEN, *Literary sources of secular music in Italy (ca. 1500)*, New York, Da Capo, 1972.
- V. RUSSO, *Musica / musicalità nella struttura della «Commedia» di Dante*, in *Il romanzo teologico*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 81-95.
- F. SCHNEIDER, *An amused muse: the «donna di palazzo» and music in the «Cortegiano»*, in «L'analisi linguistica e letteraria», X, 2002, pp. 449-460.
- C. ULFFERS, *A study of the musical influence of Tarquinia Molza on Patrizi's «L'amorosa filosofia»*, in *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, a c. di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 2002, pp. 139-164.
- H.-H. UNGER, *Musica e retorica fra XVI e XVIII secolo*, Firenze, Alinea, 2003.
- K. VON FISCHER, *Musica e testo letterario nel madrigale trecentesco*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale (Cremona, 4-8 ottobre 1992), a c. di R. BORGHI e P. ZAPPALÀ, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995, pp. 9-15.
- J. A. WINN, *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

3. Opere di consultazione

- *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, a c. di A. BASSO, Torino, UTET, 1983-1990.
- *Grande dizionario della lingua italiana*, a c. di S. BATTAGLIA, Torino, UTET, 21 voll., 1967-2002.
- G. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1960-1961.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2006.
- *Music theory from Zarlino to Schenker*, a c. di D. DAMSCHRODER e D. RUSSELL WILLIAMS, Stuyvesant, Pendragon Press, 1990.

Indice

Introduzione	2
1. Un secolo di discussioni linguistiche e metalinguistiche	10
1.1. <i>Auctoritates</i> volgari delle discussioni rinascimentali	10
1.2. Riflessioni e proposte linguistiche	12
1.3. Bembo e le <i>Prose della volgar lingua</i>	22
1.4. Castiglione e la teoria linguistica cortigiana	31
1.5. Sistemazione grammaticale e stilistica del volgare	35
2. La musica tra Quattro e Cinquecento	48
2.1. La scuola musicale franco-fiamminga	48
2.2. La musica profana e popolare in Italia tra XV e XVI secolo	53
2.3. Il madrigale nel Cinquecento: ipotesi sulle origini ed espressione musicale della poesia	62
2.4. Contro il madrigale	94
3. Intrecci letterari e musicali	99
3.1. Sul <i>divorzio</i> di musica e poesia: segnali di riconciliazione	99
3.2. Il mondo letterario e la diffusione delle competenze musicali	112
3.3. Elementi retorici e letterari della disciplina musicale	183
4. Bembo e la musica del Cinquecento	195
4.1. Il suono musicale della poesia	195
4.2. L'aristotelismo del madrigale e la metrica barbara	213
4.3. Ficino, Bembo, Mei e la Camerata Fiorentina	255
Conclusioni	272
Tavola delle abbreviazioni	279

Bibliografia 281

Indice 297